مسرح التحولات الاجتماعية
فى الستينيات

تأليف

د. نبيل راغب



١٩٩٠

الاشراف الفنى : محمود القاضى

هــذه الدراســة

ان من يتعرض بالدراسة والتحليل لمسرح الستينيات ، يدرك أن أهم سمة من سمات هذا المسرح كانت تجسيده للتحولات الاجتماعية التى مر بها مجتمعنا المصرى والعربى فى ذلك العقد الملتهب · ولعل هذه السمة هى التى أكسبته أصالته ونكهته المحلية ، اذ ان روح مصر كانت النبض الحقيقى خلف ايقاع أحداثه وسلوك شخصياته ، بعيدا عن الأفكار الفلسفية المجردة التى تناقش المطلق وتتوغل فى متاهات الميتافيزيقيات · ومع ذلك استطاع مســرح الستينيات أن يحتوى معظم أتجاهات المســـرح العالمى المعاصر لدرجة أن مسرح العبث كان له نصيب ملحوظ فى بعض المسرحيات المرموقة ، برغم انه مسرح يهتم بموقف الانسان من الكون والطبيعة بصفة عامة اكثر من اهتمامه من موقف الانسان من التحولات الاجتماعية بصفة خاصـــة ·

وقد يندهش قارىء هذه الدراسة عندما يجدها مقتصرة على التحولات الاجتماعية فى مسرحيات سعد الدين وهبه ولطفى الخولى التى كتبت فى الستينيات فقط ، بحيث أهملت مسرحيات نعمان عاشور ويوسف ادريس وألفريد فرج ورشاد رشدى وميخائيل رومان ومحمود دياب وعلى سالم لكننا نستدرك ونقول اننا لم نهمل هؤلاء الرواد ، بل كان لنا عن كل واحد منهم دراسة مستقلة نهضت أيضا على مفهوم التحولات الاجتماعية فى مسرحياتهم · من هنا كان كتابنا « الدراما الواقعية عند نعمان عاشور » و « فن المسرح عند يوسف ادريس » و « لغة المسرح عند ألفريد فرج » و « فن الدراما عند رشاد رشدى » · وان كنا لانزال نأمل أن نواصل دراساتنا لمسرحيات ميخائيل رومان ومحمود دياب وعلى ســـالم الذين يكملون كوكبة كتاب مسرح الستينيات · ولعل هذه الدراسة تكون بمثابة دعوة للنقاد المعاصرين كى يدلوا بدلوهم فى هذا الخضم الزاخر الذى يمكن أن يشكل مادة خصبة لدراسات أخرى عديدة ·

وخاصية الخصوبة هذه تأكدت عمليا وأكاديميا من خلال رسائل الماجستير والدكتوراه التى نشرف عليها فى أكاديمية الفنون ، سواء تلك التى قدمها ويقدمها خريجو المعهد العالى للنقد الفنى أو خريجو المعهد العالى للفنون المسرحية ، وتدور حول الجوانب المتعددة والأبعاد العميقة للمسرح المصرى فى عقد الستينيات ، اذ أن المادة لم تنضـــب بعد برغم العدد الوفير من الرسائل العلمية التى تعرضت لها بالدراسة والتحليل والتقويم ·

ومهما وجهت الى مسرح الستينيات سهام النقد والهجوم السافر بل والاتهام بأنه مسرح صنعته الدولة لالهاء الجماهير ولفت الأنظار بعيدا عن مأساة الانفصال بين مصر وسوريا فى ٢٨ سبتمبر ١٩٦١ ، والتى أصابت المثقفين خاصة والقوميين عامة باحباط شديد وهم يرون الجمهورية العربية المتحدة التى كانت نواة دولة الوحدة الكبرى وهى تتداعى فى لمح البصر ، بل واستمر الهجوم على مسرح الستينيات على أساس أنه مسرح صنعته مأساة الانفصال وانتهى بمأساة الهزيمة فى ٥ يونيو ١٩٦٧ ، وأن هذا المسرح لو ولد طبيعيا نتيجة للتحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والفكرية والفنية ، لاستطاع أن يجتاز محنة الهزيمة، لكنه كان يسير بقوة دفع الدولة ، وعندما أهملته الدولة لتكريس كل جهودها لازالة آثار العدوان ، فانه فقد القوة الحقيقية المحركة له ، وأوشك على التوارى عن الأنظار ، تاركا مكانه لتقاليد المسرح التجارى التى كانت سائدة فى الثلاثينيات والأربعينيات فى مسارح عماد الدين وروض الفرج ، والتى لا تفرق كثيرا بين المسرح والكاباريه ٠

وحتى لو وافقنا جدلا على مثل هذه الاتهامات ، فان مايهمنا هو النتيجة العملية لهذا العقد الملتهب الصاخب ٠ وهى نتيجة تتميز بأصالة وعمق بالغين ، لدرجة أنها تشكل البداية الحقيقية لمسرح مصرى صميم ، قد يستلهم الأشكال العالمية ، لكن مضامينه ومواقفه وشخصياته وحواراته تنبع من روح مصرى أصيل يؤكد قدرة العقل المصرى والوجدان المصرى على استيعاب الانجازات الفنية والدرامية للمسرح العالمى ، والتحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية والثقافية للمجتمع المحلى فى آن واحد ٠

بل ان بعض الكتاب المسرحيين من أمثال يوسف ادريس والفريد فرج ورشاد رشدى حاولوا استلهام الأشكال المسرحية المحلية القديمة مثل خيال الظل ومسرح السامر والأراجوز وصندوق الدنيا على سبيل تأصيل النماذج الشعبية التى قد تمنح مسرحنا المعاصر الاستقلال الذاتى عن المسرح الغربى شكلا ومضمونا ٠

ولذلك لم يكن مسرح الستينيات مجرد زوبعة فى فنجان ، بل نعتقد أن مؤرخى المسرح المصرى فى الأجيال القادمة سيفسحون رقعة مرموقة لهذا المسرح الرائد على خريطة الفن المصرى بصفة عامة ٠

١ يوليو ١٩٨٩

د ٠ نبيل راغب

البــاب الأول

التحولات الاجتماعية
فــى
مسرح سعد الدين وهبه



مقدمة

يعد سعد الدين وهبه من الكتاب المسرحيين الذين يشغلون مكانة مرموقة فى المسرح المصرى المعاصر ، اذ ان مسرحياته تمتلك بصمة أصيلة خاصة بها ، وهى سمة كل الفنانين الكبار الذين يملكون رؤية خاصة بهم الى الحياة والمجتمع ، خاصة هؤلاء الذين استطاعوا التوغل فى أعماق التحولات الاجتماعية لبلوغ جـــوهر النفس البشـــرية فى مواجهة هذه التحولات المصيرية ، ولذلك فان أعمالهم الفنية تستطيع أن تصمد لاختبار الزمن لأنها أخذت من متغيرات التحولات الاجتماعية مجرد نقطة انطلاق الى ثوابت النفس البشرية ، ولذلك يمكننا الاستمتاع وتذوق مثل هذه الأعمال حتى لو لم نعاصر هذه التحولات ٠

وقد تمثلت هذه البصمة المميزة لمسرح سعد الدين وهبه فى الأسلوب الدرامى الذى عالج به التحولات الاجتماعية المصيرية فى عقد الستينيات ، وفى مفهومه للرمز الذى حاول توظيفه فى خدمة البناء التشكيلى ، وفى روح الفكاهة التى سادت أعماله برغم الجهامة الخفية الكامنة فى أحشائها ٠٠ ولذلك فان مسرحياته تشكل اتجاها أصيلا فى المســـرح المصـــرى المعاصر بحيث لا يمكن لأى دارس أن يتجاهلها ٠

ولعل شعبية مســـرح سعد الدين وهبة ترجع الى أصـــالته الفنية والدرامية فى تجسيد تحولات المجتمع المعاصر على كل المستويات ٠ فعلى مستوى رجل الشارع ، هناك المجتمع بكل قضاياه وتحولاته التى امتزجت بالمضمون دون الخروج عن حدود الشكل الفنى ٠ وعلى مستوى رجل الفكر والثقافة ، هناك الفكر والفن والعلاقة بين المستوى الواقعى للموقف أو الشخصية وبين المستوى الرمزى لهما ، ونوع التفاعل الذى يحدث بين الواقع والرمز ومدى استفادة كل منهما من الآخر ٠ وعلى مستوى طالب التسلية ، هناك روح الفكاهة التى ينبض بها الكثير من المواقف الدرامية ٠

وتقسيم الجمهور الى طالبى فكر وثقافة وتسلية ٠٠٠ الخ ٠٠ شىء طبيعى لأن الجمهور لا يستقبل المسرحيات بنفس الأثر والانفعال لاختلاف

البيئات والثقافات والظروف الاجتماعية والاقتصادية . لكن هذا لا يعنى أن سعد الدين وهبه يضــــع فى اعتباره دائما هذه المســـتويات المختلفة للجمهور وبالتالى يقوم « بتفصيل » مسرحياته كى تسايرها . فهو من الكتاب المسرحيين الذين يضعون الخلق الفنى نصب أعينهم بدليل الشكل المتميز الذى يمنح أعماله طابعها الخاص . ولذلك ابتعد عن تخوم المسرح التجارى لأنه لم يراع مزاج الجمهور فى كل كبيرة وصغيرة ، وان كان يضيف فى بعض الأحيان الكثير من القفشات والنكات اللاذعة والكاريكاتير الصارخ حتى يضاعف من شعبية مسرحه . ومع ذلك فلم يؤثر هذا على مسحة الوقار والجدية التى غلفت مسرحياته . فهو لم يلهث وراء الشعبية الكاسحة على حساب الأصالة الفنية التى وضعها فى ذهنه دائما بحيث تخلت عنه شعبيته فى بعض أعماله . لكن هذا لا يهم طالما أنه لم يفرط فى التزامه كفنان ، ولم يحاول أن يخفى شعوره بمأساة الانسان المعاصر برغم كل الفكاهة التى تتولد من مواقفه فى تلقائية واضحة .

ولذلك عنيت هذه الدراسة بالقاء أضواء فاحصة تحليلية على عنصر التحـــولات الاجتماعية ومفهوم الرمز وروح الفكاهةفى مســــرحياته . وسيتضح للقارىء بعد الانتهاء من الدراسة أن الفصول الثلاثة تتشابك برغم الانفصال الظاهرى بينها لأن عناصر التحولات الاجتماعية ودلالاتها الرمزية والفكاهة النابعة منها تتفاعل مع بعضها بعضــــا لخدمة العمل الدرامى كوحدة قائمة بذاتها .

الفصـــل الأول

المسرح والتحولات الاجتماعية

لايستطيع أحد أن ينكر أن أى كاتب مسرحى لابد أن يستوحى مادة مسرحياته ومضمونها الدرامى من ظروف المجتمع الذى يعيش داخله ويتأثر بأحواله وملابساته أثناء قيامه بعملية الخلق الفنى ·· اذ ان الكاتب وهو الضمير الواعى لمجتمعه لابد أن يبلور وجدانه ويضـــع يده على نقاط الضعف والقوة ويرى مالا يراه الشخص العادى ·· ومن هنا تبرز أهمية الفن عموما والمسرح خصوصا بالنسبة للمجتمع المعاصر ·· فهو البؤرة التى تتركز فيها تجارب الحياة التى يعيشها ذلك المجتمع وتتجمع فيها كل الخصـــائص والمميزات والتحولات والاتجاهات التى تخلق منه مجتمعا متبلورا يملك كل العناصر اللازمة والضرورية لحياة صحية سليمة ·· وعلى ذلك لايمكن الفصل بين الفن والحياة اذ اننا لو قمنا بهذه المهمة فسنفصل الروح عن الجسد ·· وبالتالى تصير الروح شيئا مجردا لانستطيع ادراكه أو استيعابه ويتحول الجسد الى جثة هامدة لا حراك فيها ··

أى اننا لو نادينا بأن الفن للفن فمعنى ذلك أننا نحرم المجتمع من أروع وأخلد خصائصه ألا وهو الفن وفى نفس الوقت نحرم الفن من الاتصال بجذوره ومنابع حياته ونحكم عليه بالموت أو الجفاف والتجمد على أحسن الفروض ·· ولذلك فان النقاد الذين يؤمنون بفصل الفن عن المجتمع ويعتقدون انهم حماة الفن من السوقية والدعاية والاسفاف هم فى ذات الوقت ألد اعداء الفن لأنهم يمنعون عنه الهواء المتجـــدد ويقطعون شريان الحياة الذى يمده بالدم من المجتمع ·· واذا استعرضنا تاريخ الفن على مر العصـــور ومختلف المناطق فى العالم لوجدنا أنه العامل الأول والفعال فى تغيير الحياة ودفعها الى الأفضل ·· فالفن ليس مرآة تعكس مايدور فى المجتمع دون ادراك الأبعاد والظروف التى تتحكم فيه ·· ولكنه الضمير الواعى الذى يرى الماضى فى ضوء الحاضر ويلقى ببصره الى آفاق المستقبل ليستشرف الآماد التى يمكن أن يصل اليها هذا المجتمع ·· فهو النور الهادى الذى يرشد الانسان الى مواضع الضعف ومواطن القوة والجمال فى نفسه وفى مجتمعه ·· وهو التيار المتجدد الذى يمنح الحياة دفعات حية نحو مستقبل أفضل ··

ولذلك لابد أن نسلم باستحالة الفصل بين الفن والمجتمع لصـــالح الاثنين معا · ·ولكن هل معنى هذا أن يتحول الفنان الى آلة تصوير يلتقط

ما يدور فى المجتمع أو الى بوق يردد ما يعتقد أنه صالح له ؟ بالطبع لا ٠٠ لأن المفروض على الفنان أن يدرك الحدالفاصل بين دوره ودور المصلح الاجتماعى أو الداعية السياسى أو المفكر الاقتصادى أو الواعظ الأخلاقى أو رجل الدين ٠٠ الخ ٠٠ لأن ميدان الفن تحكمه عوامل جمالية وتشكيلية لا تسمح بحمل أعباء علم الاجتماع أو السياسة أو الاقتصاد أو الأخلاق أو الدين كاملة ٠ ٠فالوعظ والارشاد وظيفة رجل الدين ودراسة التاريخ التاريخ من عمل المؤرخ واصلاح المجتمع من اختصاص علماء الاجتماع والاقتصاد والدراسات النفسـية هى ميدان عالم النفس ٠٠٠ الخ ٠٠٠ ولذلك فلا يمكن للفنان أن يكون كل هؤلاء فى شخص واحد ٠٠ واذا حاول ذلك فمصيره الفشل حيث انه يحاول ولوج ميدان ليس من اختصاصه ٠٠ وحمل أعباء ليس فى مقدوره القيام بها ٠٠ ومن هنا كانت محاولة كل فنان أن يتعدى ميدان تخصصه محكوما عليها مقدما ٠٠ وعليه اذن أن يركز كل اهتمامه فى دائرة الفن ٠٠ لا يعنى هذا أن يعيش فى برج عاج وأن ينفصل عن مجريات الأمور فى مجتمعه المتطور ولكن على الفنان أن يخدم وطنه ومجتمعه فى ميدان تخصـصه ٠٠ وطبقا لهذا المنهج سـوف نتتبع أثر التحولات الاجتماعية فى مسرح سعد الدين وهبه ونرى الى أى مدى وفق فى بلورة مجتمعنا المعاصر ، والى أى حد اخفق عندما وضع المجتمع فى خدمة مضمونه الفنى ٠٠

فالصراع الدرامى عند سعد وهبه هو فى حقيقة الأمر صراع اجتماعى يفرضه المجتمع على الشخصيات نتيجة للتفاوت الطبقى والنظرة المعنية لكل شخصية الى مثل هذا التفاوت ٠٠ والكاتب يهتم بتقديم قطاع عريض من المجتمع سواء قبل الثورة أو بعدها ويلقى أضواء كثيرة على أبعاد هذا المجتمع ٠٠ بل ويبلغ اهتمامه به فى بعض الأحيان أن يخلق الشخصيات المسرحية بهدف ابراز بعض ملامح اجتماعية معينة فقط دون المبالاة برسم هذه الشخصيات وجوانبها المختلفة ٠٠ ولكن هذا لا يعنى أن مسرح سعد الدين وهبه يخلو من الشخصيات الدرامية الحية ٠٠ لأن الشخصيات التى خلقت لكى تمثل أبعادا اجتماعية بالذات تزيد فى العدد على الشخصيات التى خلقت لكى تشيع الحياة على المسرح ويتعاطف معها الجمهور ٠٠ ولكن اهتمام سعد الدين وهبه بالشخصيات الدرامية الحية يزداد كلما توغلنا فى أعماله ابتداء من « السبنسة » وما تلاها من مسرحيات ٠٠ أما فى مسرحيتى « المحروسة » و « كفر البطيخ » فنجد أن الاهتمام منصب أساسا على المجتمع المعاصر وجوانبه المختلفة ٠٠ ولذلك قام الصـراع الدرامى على أساس الصراع الطبقى أو الاجتماعى الذى تفرضه ظروف الحياة وملابساتها ٠٠

فى مسرحية « المحروسة » نجد أن الصراع الدرامى يقوم أسـاسا على الصراع الخفى الدائر بين أنصـاف زوجة مأمور المركز وبين زوجة وكيل النيابة ٠٠ ثم على مستوى الصراع المباشر بين مأمور المركز محمود

قنديل وفؤاد بك وكيل النيابة ٠٠ ثم الصراع بين التفكير القديم الممثل فى مأمور المركز والروح الجديدة الممثلة فى الضابط الجديد سعيد الذى يناهز الخامسة والعشرين ويؤمن بالكتب وأشياء أخرى كثيرة لا يفهمها زملاؤه فى المركز ولا يهضمها المأمور ٠٠ والصراع بمستوياته الثلاثة يصدر عن الاحتكاك الطبقى بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة ٠٠ فزوجة المأمور تريد أن تثبت لمجتمع المركز أن زوجها يملك السلطة التنفيذية التى بدونها تصبح السلطة القضائية حبرا على ورق ولذلك فمن حقها أن تستحوذ على امتيازات أكثر من التى تملكها زوجة وكيل النيابة ومن هنا كان الصراع بينهما والذى تركزت مظاهره فى غلق السـينما لأن زوجة وكيل النيابة رفضت أن تخلى « لوجا » لزوجة المأمور ٠٠ وأيضا فى مسألة تشريفة مولد النبى محاولة زوجة المأمور منع الزوار والزائرات من التردد على منزل وكيل النيابة وتعيينها لبعض جنود الشرطة كجواسيس على الذين يزورنها فى يوم استقبالها للضيوف ٠

أما المستوى الثانى للصراع بين المأمور ووكيل النيابة فسببه صراع المصالح الاجتماعية أيضا نجد أن وكيل النيابة ذا الضمير الحى والذى يطبق القانون مهما كانت الظروف والضغوط يقف عقبة فى سبيل المأمور الذى يحاول تحقيق مطامعه الشخصية عن طريق ارضـاء رؤسائه فى القاهرة بكل الوسـائل الممكنة ولذلك نشأ صـراع عنيف بينهما وبدأت الدسائس تحاك لنقل وكيل النيابة العنيد الى مكان بعيد فى الصعيد ٠٠ وهذا الصراع الاجتماعى يلعب دور الخط الأساسى أو العمود الفقرى الذى يربط كل جزئيات المسرحية وخلاياها المتعددة ٠

أما المستوى الثالث للصراع بين المأمور والضابط الجديد سـعيد يمثل رياح التغيير الكامنة داخل المجتمع والصـادرة عن حب الحقيقة والتطور واحترام الذات والاخلاص فى أداء العمل ٠٠ أى أن المسـرحية تقوم على الصراع بين القديم والجديد فى المجتمع ولذلك وضـعت كل الشخصيات لخدمة هذا الهدف ٠٠

نجد أن الشخصيات التى تمثل القديم أكثر من تلك التى تبلور مظاهر الجديد لأن المسرحية تدور أحداثها فى أواخر عام ١٩٤٩ وأوائل عام ١٩٥٠ أى فى مصر قبل ٢٣ يوليه ١٩٥٢ فى أحد المراكز فى احدى مديريات الوجه البحرى ٠٠ والمحروسة هنا تمثل مصر كلها ولذلك كان الصراع بين القديم والجديد فيها عبارة عن صورة مصغرة ومكثفة لذلك الذى تدور رحاه فى مصر كلها على نطاق واسع ٠ ٠ولذلك نجد أن للقديم السيطرة على مقدرات الأمور على الأقل بسبب الأكثرية العددية ٠٠ نجد الشخصية الأولى القائدة للقديم واتجاهاته ممثلة فى محمود قنديل مأمور المركز ٠ ٠حتى ملامحها الجسدية توحى بالصفات التى كانت تتمثل فى ممثل السـلطة التنفيذية فشواربه يقف عليها الصقر ٠٠ طويل القامة وعريض المنكبين ٠٠ عنيد فى

تصرفاته ومعتز بنفسه الى درجة الغرور الأحمق · يبذل ما فى وسعه لكى يمحو من يقف فى طريق أطماعه وتحقيق مآربه · كما دأب دائمـــا طول المسرحية على نقل وكيل النيابة لأنه يطبق القانون بصرف النظر اذا كان هذا يرضى المأمور أولا ·· وهذا ما نلمسه أول ما يظهر فى المسرحية :

حرم المأمور : ···· ايه · مالك · فيه ايه ؟

المأمور : لا مافيش حاجة · بس حضرته عامل لى راجل ·· طيب يا نا يا هو · لما أشوف مين راجل فينا احنا الاثنين ·

حرم المأمور : أصل أنا كنت باقول تشرب فنجان قهوة تروق مزاجك ·· وأم عباس ·

المأمور : لا موش وقته يا أنصاف ·· أنا مفياش مخ ··

حرم المأمور : بس يعنى الولية قاعدة من الصبح · وأنا مخلياها تستنى ·

المأمور : مالوش لزوم دلوقتى ·· وقت تانى ··

حرم المأمور : أنا كنت باقول يعنى ·· حركة التنقلات قربت وأنا خايفة يكون فيها حاجة ·

المأمور : اذا كان من الناحية دى · اطمنى ·· حد يقدر يقرب لنا طول ما احنا مسنودين ؟

حرم المأمور : الأمر مايخلاش ·· ولاد الحرام كتير ·

المأمور : بس اطمنى أنت ··

بهذا الأسلوب تتضح خطوط الصراع القائم على المصالح الاجتماعية بين المأمور ووكيل النيابة ·· ورغم أن المجتمع الفاسد يقف وراء المأمور الذى يمثله فانه خائف على نفسه أيضا من الدسائس والوشاية لأن الفساد يقضى على نفسه بنفسه عندما يبلغ التعفن أشده ويتحلل النظام المتداعى وينهار ·· حينئذ لن يشفع له مؤازرته للنظام الاقطاعى المتفشى والمتحكم فى مقدرات المجتمع وخاصة عندما تهب رياح التعبير الثورى التى بدأت ارهاصاتها الأولى مع قدوم الضابط الجديد سعيد ··

والصراع القائم بين المأمور ووكيل النيابة لا يصدر عن مبدأ ولكن المأمور يستميت مدافعا عن تواطئه مع سلطات الاقطاع حفاظا على مصالحه الطبقية ·· كل ذلك على حساب العدالة التى يفتقدها المجتمع بسبب الصراع الطبقى الذى ينهشه من الداخل والخارج فى وقت واحد مما جعل مكونات الخلفية الاجتماعية تسيطر على سلوك الشخصيات وتفكيرها ·· ولذلك لا نستطيع الفصل بين الشخصية الدرامية والطبقة الاجتماعية التى أتت منها لأن كل تصرفاتها والمنهج المعيشى الذى تتبعه تصدر عن طبقتها ·· وفى هذه الحالة تلعب الطبقة دور القدر الذى لا يمكن الهروب منه لأن جذور الشخصية ومنابع تكوينها تكمن داخل تضاعيف الطبقة ذاتها · فالشخصية

تحمل جراثيمها ونقاط الضعف والقوة ٠٠ وبالتالى تتحول الشخصية الى صورة مركزة ومصغرة ومكثفة لكل خصائص طبقتها ٠٠ وأحيانا يجنى هذا المنهج الدرامى على الشخصية ذاتها كوحدة حية لها حياتها الخاصة وكيانها الذاتى المستقبل وتصير نمطا يمثل آراء واتجاهات عامة لاتصدر عن تكويناتها النفسية وتفاعلاتها العضوية مع تيارات المجتمع ٠٠ ولكن سعد الدين وهبه اســـتطاع بكثير من اللمســـات الدقيقة أن ينقذ بعض شخصياته من أن تتحول الى أبواق لطبقتها الاجتماعية ٠٠ ولنحاول التدليل على هذه اللمسات التى منحت شخصية المأمور ملامحها الخاصة وكيانها الذاتى من خلال الحوار الذى دار بينه وبين العمدة عندما ذهب لمعاينة مسألة قتل محفوظ الصعيدى ومحاولته تناول عشا ءدسم عند العمدة فى غياب وكيل النيابة الذى خرج لكى يعاين مكان الحادث :

المأمور : (يضع يده على بطنه) أنا عصافير بطنى زقزقت ٠٠ ما أعرفش الواحد جاع ليه ٠٠ ؟

العمدة : أنا ماقلت لسعادتك من الصبح ٠

المأمور : ما حضرته عمل قليط ٠٠ يعنى كنت عايزنى أسيب التحقيق وأقول آكل علشان يفضحنى ؟

العمدة : أجيب لسعادتك حتة قشطة وشوية بيض وجبنة ؟

المأمور : جبنة ايه ؟ موش بتقول عامل طواجن معمرة ٠

وهكذا نرى الجانب الآخر من الشخصية فتبدو أمامنا حية لها أطماعها الخاصة ورغباتها الخفية ٠٠ وعلى هذا الأساس لا يقتصر دورها على تمثيل طبقتها الاجتماعية واتجاهاتها وتطلعاتها ٠٠ ولكن هذا المنهج لايسرى على باقى الشخصيات اذ نجد أنها قد تحولت الى مجرد ملامح للمجتمع الذى تعيش فيه ولم يخرج دورها عن هذا النطاق ٠٠ ولهذا لا نجد بطلا بالمفهوم الدرامى الشائع ٠٠ اذ أن البطل الحقيقى فى معظم مســـرحيات سعد الدين وهبه هو المجتمع وطبقاته وتكويناته المختلفة وتياراته المتعارضة ٠٠ وكل الشخصيات تتحرك وتتصـــرف لابراز خصـــائص هذا المجتمع والظروف التى تتحكم فى شكله ومضمونه على السواء ٠٠ نجد مثلا أنصاف زوجة المأمور أمرأة بيضاء « مربربة » على حد قول الكاتب نفسه وتمثل نمط الزوجة المتحكمة فى تصرفات زوجها والتى تركز كل همها فى حياتها لكى تزوج ابنتها وهو نمط شائع جدا فى المجتمع المصرى ومازال موجودا حتى الآن ٠٠ ولا تخرج تصرفاتها أو طريقة تفكيرها عن نطاق هذا النمط فهى تؤمن بالسحر والشعوذة فى سبيل ابعاد الدسائس عن زوجها وتزويج ابنتها زيجة سعيدة ، وهى تستخدم أم عباس لتنفيذ هذه الأغراض :

أم عباس : (تناول حرم المأمور حجابا) تلبسيه تحت باطك الشمال ٠ وفى جمعة جمعتين أبقى قوليلى : أم عباس قالت لى ٠

حرم المأمور : (تتناول الحجاب وتقبله ثم تدسه فى صدرها) ربنا يسمع منك يا أم عباس والنبى ليكى الحلاوة • بس شوفى لنا صرفة فى حكاية نادية • البت كبرت وعاوزه أفرح بيها قبل ما أموت •

أم عباس : بعيد الشر عنك ياست الكل • أنا مش متأخرة • أنا قلت عايزة اسم أمه ولاحدش سأل عنى ••

أما النمط الاجتماعى التالى فنجده ممثلا فى على معاون البوليس •• وهو متوسط فى كل شىء •• فى الذكاء والنشاط •• لا يقوم الا بالأعمال الروتينية التى تمليهاء ليه وظيفته وذلك منعا للجزاء والعقاب •• ومحاولة لارضاء رئيسه المأمور بكل وسيلة ممكنة حتى يتجنب كل متاعب ومشكلات قد تنتج عن معارضته له •• وهو يسير فى ركاب المأمور ضد اعتبارات العدالة وهو مدرك لأعماله الدنيئة ولكنه لا يحاول أن يقف ضده ايثارا للســـــلامة •• ولنأخذ الحوار التالى بينه وبين المأمور بخصوص الضابط الجديد سعيد الذى رفض أن يتزوج من نادية ابنة المأمور لأنه يحترم ذاته ويعتز بكرامته ولا يريد السير فى معية المأمور :

المعاون : تفتكر يعنى سعادتك حايلاقى أحسن منست نادية يتجوزها فين ؟ قول لى • هى ست نادية تتعيب ؟

المأمور : لا •• حضرته موش عاجبه •• وجاى يقول لى أنا خاطب •• وحياتك وطلع كداب أنا عملت تحريات بعت لمأمور المنزلة وسأل فى بلدهم وعرف ان الحكاية كدب فى كدب •• حضرته خد يومين أجازة ونزل مصر اشترى دبلة بريال حطها فى أيده اليمين ورجع يقول لنا أنا خطبت •

المعاون : هو فاهم نفسه ايه •• حايلاقى أحسن من بنت سعادتك فين •• أدب وأخلاق وعلم وشـــــطارة •• ثم انها بنت المأمور على ســـن ورمح ••

ولاشك أن شخصية المعاون تؤكد لنا مدى الأثر الذى تمارسه الضغوط الاجتماعية فى تكوين شخصية الفرد •• فهذه الأنماط الطفيلية التى تلجأ الى الحيلة والخداع لم تفعل هذا الا لخوفها على مصالحها الصغيرة من الضياع •• ولو كان المجتمع سليما وصحيا لماتولدت هذه الأنماط •• أى أن الفرد عند سعد الدين وهبه يعد النتاج الطبيعى لظروف المجتمع الذى يفرض نفسه على الأفراد وخاصة الصغار منهم •• ولا يترك لهم ســوى أن يختاروا شيئا من اثنين : اما التأقلم والمجاراة أو الانهيار والضياع . وعندما تقع الشخصيات تحت الجبرية الحتمية لحركة المجتمع فهى تثير عطفنا ورثاءنا أكثر مما تثير احتقارنا واشمئزازنا •• وخاصة اذا كانت

هذه الشخصية مسئولة عن عائلة وزوجة وأطفال فيتعذر المخاطرة بمصدر قوتهم واستقرارهم الاجتماعى والاقتصادى والنفسى ٠ ٠

ولكننا اذا جارينا هذا التيار الفكرى ، فهل معناه أنه لا يوجد أمل فى اصلاح المجتمع طالما أنه تحول الى نوع من القدر وعلى الأفراد أن يسيروا فى الركب وإلا كان وقوفهم فى وجه التيار بمثابة النهاية لهم ؟ بالطبع لا ٠ يقدم لنا سعد الدين وهبة هذه النغمة التشاؤمية ولا يبشر بها لأنه توجد دائما فى مسرحياته ثورية نابعة من الحركة التاريخية للمجتمع ٠٠ فهو يؤمن بأن حركة المجتمع دائما الى الأمام مهما بدت هناك من عقبات ومتاعب فى هذا السبيل ٠٠ وهذه الحركة لا يقوم بدفعها أمثال المعاون لأن هؤلاء الناس رضوا من الواقع بما قسم لهم وهم لا يملكون النظرة الثاقبة أو الثقافة الشاملة التى تمكنهم من توسيع رقعة واقعهم الضيقة بحكم اهتماماتهم التقليدية وتطلعاتهم المحدودة ٠٠ وبالتالى لايمكن للمجتمع أن يتقدم على أيدى هؤلاء الذين يعيشون على هامشه ٠٠ ولأن الحركة التقدمية تعد حتمية هى الأخرى بحكم سنة التطور فلابد أن تستخدم أدوات من نوع جديد لا تخضع للتقاليد السائدة ٠٠ هذه الأدوات تتمثل فى طلائع المثقفين الأصيلة ورواد الفكر الحر النزيه الخالى من الأغراض الشخصية المحدودة ٠٠ ومهما بلغت حركة المجتمع من ركود وتعفن فهى لا تخلو من هذه البذرة التى تنبت الأفراد الذين يحطمون كل ماهو سائد ويساعدون التقليديين على النظر الى الأمور من زاوية جديدة لعلهـــا تمدهم برؤية مستحدثة أصيلة بعيدة عن العرف والعادات والتقاليد التى تسرى فى جسد المجتمع فتشيع فيه التصلب والتحجر والتجمد ٠

هذا الاتجاه يتمثل فى الضابط سعيد الذى يقف فى الجانب المضاد من باقى شخصيات المسرحية تقريبا ٠٠ ولذلك لا يستطيع المأمور أن يصل معه الى تفاهم من أى نوع بحكم تناقض التيارات التى يمثلها كل منهما ٠٠ وبحكم اختلاف الجيل الذى ينتمى اليه كل منهما :

المأمور : ثم انه يوم قضية المحروسة ازاى يعمل كده ، ازاى بعد مانجيب السلاح ، يقول أنا فتشت مالقتيش حاجة ٠٠ قصده أيه ٠٠ عايز يكشفنا ٠٠ عايز يقول للخلق احنا اللى راميين السلاح ؟

المعاون : يقدر ٠٠ والله كنت قطعت لسانه ٠

المأمور : أمال يعنى ايه ؟ وايه رميته على النيابة ٠ رايح النيابة جاى من النيابة أنا ماشفتش ضابط بالشكل ده أبدا ٠٠ انما لسه ياما نشوف ٠

المعاون : ماهو آخر زمن ياسعادة البيه ٠٠ آخر زمن ٠

المأمور : هم عادوا بيعلموهم الا قلة الحيا والغرور ٠٠ وقاعد لى ليل ونهار يقرأ كتب ٠٠ طيب خلى الكتب تنفعك يا ابن الخولى ٠٠ خليها تنفعك ٠٠

ولأن الثقافة تعد احدى أدوات التغيير فان المأمور يشـــعر بالقلق حيالها ٠٠ ويحـاول مهاجمة ســـعيد من وجهة النظـــر الطبقية التى تقسم الناس الى فئات تبعا للمقدرة الاقتصادية ٠٠ واذا كان الضابط سعيد لا وزن له وابن ناظر زراعة حقير كما يدعى المأمور ٠٠ فلماذا يشعر بالحقد تجاهه طالما أنه بهذه الحقـــارة والتفاهة ؟ من الواضـــح أن التقليديين والانتهازيين من أفراد المجتمع يملكون حساسية معينة تجاه الأصلاء ٠٠ هذه الحساسية مصدرها الزيف والتقلب الذى يعيشون فيه وبالتالى فهم معرضون لتقلبات المجتمع الذى لايمكن التنبوء باتجاه معين له ٠٠ أما الأصلاء فمهما قلب لهم المجتمع ظهر المجن فهم سادة موقفهم لأنهم يعرفون وقع اقدامهم مهتدين فى ذلك بالمعرفة ومسلحين بالثقافة التى تؤكد لهم فى كل خطواتهم أن الزمن فى صالحهم ٠٠ ومن هنا كان الحقد والغيظ الذى يسيطر على سلوك التقليديين تجاههم ٠٠ لأن التقليديين قنعوا بالتقاليد السائدة وسايروا ركبها وتطامنوا لها وليسوا على استعداد لأى تغيير أو تجديد ٠ وهم بذلك يقفون فى وجه التطور رغم اعتقادهم بأنهم يسايرون حركة المجتمع ٠٠ وسبب هذا الاعتقاد أنهم يتأقلمون مع اللحظة الراهنة ولكنهم لا يعلمون أن اللحظة الراهنة تحتل المساحة الزمنية التى تمتد على ماضى المجتمع وحاضره ومستقبله طبقا لسنة التطور الذى يسير فى خط واحد رغم المنحنيات والوقفات الظاهرية التى توحى لقصار النظر التقليديين بأن هذه المنحنيات والوقفات هى القاعدة والتطور هو الاستثناء ٠٠ بينما هذه الوقفات عبارة عن فترات تتكثف فيها حركة المجتمع استعدادا لطفرة جديدة من التحولات الاجتماعية ٠

والصراع فى المسرحية ينبع من الاحتكاك بين المثال والواقع ٠٠ بين الاصلاء الذين يحاولون ايجاد ما يجب أن يكون وبين التقليديين الذين يقنعون بماهو كائن فعلا ٠٠ وينعكس هذا الصراع الاجتماعى على سلوك الشخصيات فيقسمها الى اضداد تتصارع بحكم اصطدام المصالح ٠ ولذلك نحس أن كل شخصية تدافع عن وجودها وكيانها بقدر ما تمثل اتجاها اجتماعيا معينا مما يشدنا اليها اكثر ٠٠ ورغم أن سعد الدين وهبه يقدم لناالشخصيات من طبقات واتجاهات اجتماعية مختلفة لدرجة أنه يكتفى فى كثير من الأحيان بالألقاب الوظيفية لها مثل المأمور والمعاون والضابط والخفـــير والحكيمباشى وعامل التليفون والمتهم والعمدة ووكيل النيابة وكاتب النيابة والخادمة وحرم المأمور والجاويش ٠٠ لكننا نشعر فى دفاعها عن مكانتها الوظيفية أنها تدافع عن كيانها الذاتى ووجودها الشخصى ٠٠ ولم تتحول الى أبواق زائفة تعبر عن آراء الكاتب الشخصية فى اتجاهاتها ٠٠ لأنه اذا توقفت مهمتها عند حدود التعبير عن آراء الكاتب فستفقد ارتباطنا الوجدانى بها وتجاوبنا معها لأن اهتمامنا سيتركز فى مناقشة الكاتب مناقشة فكرية لا تخضع لحتميات الدراما وبذلك نخرج عن حدود المسرح ونجد أنفسنا فى ميدان آخر لا يمت اليه بصلة ٠ ولنأخذ الموقف

التالى بين المعاون والضابط نموذجا على الصراع بين الاتجاهات العامة التى تمثلها الشخصيات وبين الكيانات الخاصة التى تدافع عنها فى نفس الوقت :

الضابط : (بغضب) وأنا باخد أوامر من عمدة المحروسة ؟

المعاون : لما يكون عمدة زى ده فى تفتيش المحروسة لازم تسمع كلامه ٠٠

الضابط : واذا كان كلامه فارغ ؟

المعاون : نسمعه برضه ٠

الضابط : أنا شخصيا ما أسمعش كلام حد فى أى شىء مخالف للقانون ٠

المعاون : والنبى تسكت ٠٠ وتفضنا من العصبية دى ٠٠

الضابط : ودى اسمها عصبية ؟

المعاون : لا اسمها تهور ٠٠ اسمها استبياع ٠٠ اسمها عباطة ٠

الضابط : والله ده رأيك ٠ وكل واحد له رأيه ٠٠

المعاون : ماهو كمان لازم يكون رأيك ٠٠

الضابط : ما افتكرش ٠

المعاون : ما تفتكرش ازاى ؟ أنت فاهم يعنى احنا اتولدنا كده ؟ ماهو احنا برضه طلعنا زيك من الكلية حافظين القانون ومتحمسين ٠٠ وكنا فاهمين اننا حانفتح عكا ٠ وبعدين الحقيقة ظهرت وعرفنا ان اللى فى مخنا حاجة والواقع حاجة تانية ٠٠

الضابط : والله أنا موش ناوى أغير اللىفى مخى أبدا ٠٠

ولا يكتفى سعد الدين وهبه بتجسيد حركة المجتمع دراميا من خلال المواقف التى تقفها الشخصيات بل يستعين بالقصص والحكايات الجانبية التى تقصها الشخصيات من أجل ابراز جوانب المجتمع التى لا يمكن تقديمها بالفعل على المسرح والا أصيب النص بنتوءات تضيع من أثره العام ٠٠ ولا ننكر أن هذه القصص الجانبية تفيد فى توسيع الرقعة الاجتماعية وابراز خفاياها ولكنها لا تفيد كثيرا فى تأكيد النسيج الفنى وحبك خيوطه لأن الكاتب يحمله أكثر مما يحتمل حتى نحس أنه على وشك أن يتمزق فى بعض أجزاء المسرحية ٠٠ وهذا يرجع الى استمتاع الكاتب بلذة الحكى فى حد ذاتها ٠٠ فالقصص التى يدمجها فى النسيج قصص مسلية وممتعة للغاية ولكنها تظل منفصلة عن الشكل الفنى وان كانت تؤكد النسيج الفنى ولانقول تندمج معه ٠ ٠لأن جمالها وامتاعها ينبع منها نفسها بصرف النظر عن فاعليتها فى مكانها من النسيج ٠٠ لأنها لا تقوم بأى دور فى توجيه دفة الأحداث وجهة جديدة بل نجد أن الدائرة قد أغلقت بعد الانتهاء من القصة

وعادت الأحداث سيرتها الأولى ‥ كما يحدث فى القصة التالية التى يقصها المعاون على الضابط حتى يزين له اطاعة أى أوامر صادرة اليه مهما كانت سخيفة أو حقيرة ‥ ولكن الضابط لا يقتنع ويظل على نفس موقفه السابق :

المعاون : حضرتك مستكتر تسمع كلام عمدة بيشتغل فى الخاصة ٠ عند الملك ؟ ايه رأيك فى مرة غفير نظامى ‥ بلبده (يشير الى رأسه) ٠

الضابط : غفير ؟

المعاون : أيوه غفير ‥ طلعت داورية لقيت خفير نايم عملت له مذكرة وجبته تانى يوم المركز عملت له أورنيك ذنب ‥ طلع من مكتبى على المحطة ٠ الناس بقت تسأله فى السكة رايح فين يافلان ‥ يقول بعلو حسه رايح مصر يقولوا ليه ؟ ٠ يقول ‥ لا مافيش ‥ رايح أنقل معاون البوليس ٠ ٠الكلام بلغنى بقيت أغلى ‥ وحياتك وبعدين والاشارة رفت طرت من الدقهلية الى أسيوط ٠ حضرة الغفير كان بيشتغل خولى عند عضو الشيوخ بتاع الدايرة (لحظة صمت) تقوم تقول لى قانون ‥ أنا عييت فى الحكاية دى شهر ‥ كان أهو كل واحد منا يرضى ربنا ويرضى ضميره ‥ والآخر عرفت ان الحكاية كده ‥

الضابط : أهو كل واحد منا يرضى ربنا ويرضى ضميره ‥ والحكاية تتحل لوحدها ‥

المعاون : تحل لوحدها ازاى ؟ ياخويا دى الوحل بقى للركب ٠

الضابط : طيب ونمشى فى الوحل ليه ؟

المعاون : اذا كان مافيش سكة غيره نمشى فيه ٠

الضابط : لا ‥ فيه سكك كتير ‥

وهكذا لا يغير الضابط من موقفه بسبب القصة التى تؤكد الفساد الذى يسرى فى كيان المجتمع أى أنها لا تغير من مسار الأحداث وطبيعة المواقف ‥ وبالتالى يمكن حذفها دون التأثير على الكيان العام للمسرحية ‥ وخاصة أن طبيعة الشخصيات والاتجاهات الاجتماعية التى تمثلها تجبرها على السير فى خطوط متوازية يمكن أن تتنافر ولكنها لا تتلاقى ‥ مما يهدد بنيان المسرحية بالانهيار ‥ ولكن سعد الدين وهبه يســـتعين بمضمون مسرحيته فى رأب الصدع الذى ربما قد يصيب المعمار الفنى لها باستغلال حركة المجتمع الفاسد فى مزج الخطوط فى نهاية المسرحية ‥ اذ نجد أن الظلم والبطش لا يصيب الأصلاء فقط من أمثال الضابط سعيد

ووكيل النيابة التى يتراوح دفاعه عن القانون بين حماية كيانه الشخصى والدفاع عن مبدئه فى الحياة بل يصيب أيضا المأمور رغم مسايرته للوضع الفاسد ‥ لأنه فى المجتمع الفاسد لا يجد أحد الأمان حتى هؤلاء الذين يسايرون حركته المضادة لسنة التطور ‥ واذا كان الفساد لا يلد سوى الفساد فان الفساد يقضى على نفسه بنفسه ‥ ولا يعنى هذا نظرة سلبية من الكاتب عندما يترك الفساد يقضى على نفسه دون أن يكون للاتجاه التقدمى الذى يمثله الضابط سعيد أو وكيل النيابة يد فى ذلك لأنه يجب على الكاتب ألا يفرض نفسه على الأحداث ٠ يكفى أن الضـــابط ووكيل النيابة كانا من ضحايا اعتناق مبادئهما ونقلا الى أماكن نائية عقابا لثباتهما على عقيدتهما ‥ لأن حركة المجتمع كانت أقوى من التيار الذى حاولا احداثه ‥ ولكن هل معنى هذا أن تترك الشخصيات الفساد يقضى على نفسه بنفسه وتقف متفرجة دون المشاركة فى الاسراع بهذه العملية ؟!

فى الواقع أن المجتمع يتطور اعتمادا على عاملين : أحدهما سلبى والآخر ايجابى ‥ وسرعة التطور تعتمد على قوة الدفع التى يقوم بها الجانب الايجابى وعلى سرعة التحلل التى يسببها الجانب السلبى ‥ واذا فقد التطور أحد العاملين لسار بقدم واحدة ‥ لأنه من الصعب على الجانب الايجابى التصدى للتغيير اذا لم يكتشف ثغرات الضعف فى النظام القائم حتى لا تطيش ضرباته ‥ وفى نفس الوقت لا يمكن للجانب السلبى أن يؤدى دوره اذا لم يجد اية مقاومة من الجانب الايجابى ‥ أى أن العملية هى فعل وتفاعل واحداث وحدوث ‥ لأن الجانب الايجابى الذى مثله وكيل النيابة وعبده مدرس الالزامى والضابط سعيد لم يقم بدوره عبثا ‥ فبعد انتصار المأمور عليهما ونقلهما ورفت عبده من المدرسة ‥ كان الصراع الذى دار بينهم بمثابة كشف المأمور أمام أعين المسئولين والجمهور بحيث لم يعد يصلح فى مكانه لادارة شئون الدولة فى موقعه ‥ ولأن الفساد لا يرعى خدامه بقدر ما يرعى مصالحه فهو على استعداد دائما بالتضحية بهم فى سبيل ذلك ‥ ولذلك نجد المأمور الواثق من نفسه يصرخ فى آخر المسرحية :

المأمور : دى فوضى ‥ ده كلام فارغ ‥ الحكاية فيها مؤامرة ‥ مؤامرة مدبرة ٠

(يجلس ويظل المعاون واقفا ينظر اليه فى ذهول)

الحكيمباشى : خير ياسعادة البيه ؟

المأمور : حاييجى الخير منين ؟ خير قال ‥ هو فيه أسود من كده ‥ نقلونى نقلونى البحيرة ٠ ٠

الحكيمباشى : نقلوك ؟

منصور : نقلوا سعادتك ؟

المأمور : (بهياج) أيوه ياسيدى ·· نقلونى ليه ماتعرفش ·· المتهمين اللى موش عاوزين يبيعوا الأرض وديناهم جبل الطور ·· طيب ثلاثة بالله العظيم نص جبل الطور دلوقت من المحروسة ·· دى كانت ميت فدان ·· بقت دلوقت كام الف ·· أنا اللى عملتها تفتيش ·· دا أنا اللى حطيت الفلكة فى مكتبى وكنت باطلع بيها الداورية على كتفى زى البندقية ·· العقود كتبتها فى المكتب ·· على ورق الحكومة ·· أقوم أتنقل دلوقت ··

وهكذا يزداد المجتمع تفسخا من الداخل لا يرحم حتى الذين يسيرون فى ركاب النظام ويجعلون من ظهورهم مطية له ·· لأن الانتهازى لابد أن يقابل من هو أكثر انتهازية منه ومن ثم لايستطيع أن يمنح لنفسه حق الأمان والطمأنينة لأن المجتمع بوضعه هذا يتحول الى غابة لا تخضع لقوانين أو مثل أو مبادىء بل يتعرض فيه كل أفراده دون استثناء لطعنات من الخلف :

المعاون : لازم فيه خبصة والا حاجة ··

المأمور : هو مافيش غيره · هو عمدة المحروسة لازم قال حاجة لشوكت بيه ·· وأنا حا أسكت له ·· أنا رايح الصبح لشوكت بيه ·· هو كل الطير يتاكل لحمه · ؟

وبعد أن يبلغ المجتمع هذه الدرجة من التفسخ نحس برياح التغيير وقد بدأت فى الهبوب ، يحركها هؤلاء الذين قاوموا تيارات الفساد وبعضهم راح ضحيتها ·· وتبدأ التنبوءات بارهاصات الثورة على لسانهم من أمثال سعيد وعبده فى نهاية المسرحية :

سعيد : ماهى المحروسة برضه سبق حلت مشكل كبير ·· انما كان حل مؤقت ·

المعاون : مشكل ايه تانى ؟

سعيد : موش قصدى تفتيش المحروسة ·· دى محروسة تانية ··

منصور : هو فيه محروسة غير بتاعتنا دى ؟

سعيد : التانية مركب ·· اسمها المحروسة ··

عبده : (مقاطعا) عارفها ·· اللى اتنفى عليها الخديوى اسماعيل ··

سعيد : عليك نور ·· أيوه أهى دى حلت المشكلة بتاعت البلد ·· لكن طلع حل مؤقت ··

عبده : ياما نفسى تقوم المحروسة دى برحلة تانية زى بتاعة زمان ·· وكتاب الله المرة دى حايكون حل مؤبد ·· بس تقوم ··

وبعد أن يتأكد خبر نقل المأمور ٠٠ يتخلى المعاون فى الحال عن تأييده ويستعد لاستقبال المأمور الجديد ٠٠ مما يؤكد لنا أن المجتمع لايمكن أن يتطور الا على أيدى الثوريين التقدميين من أمثال سعيد وعبده ٠ ولذلك تنتهى المسرحية وارهاصات التغيير تسرى فى النسيج ٠ وهى التى شهدنا بداياتها فى الشخصيات الثورية التقدمية وفى مدى التفسخ الذى بلغه المجتمع ٠٠ والحياة تجدد نفسها بنفسها من خلال هذه العوامل المختلفة حتى تضمن لنفسها الاستمرار والبقاء ٠٠ فلو بقت على حالها وتجمدت عند لحظة معينة لحدث لها ماحدث لحيوانات ماقبل التاريخ :

عبده : عايز اقرأ تاريخ المحروسة ٠٠ المركب ٠٠ موش التفتيش ٠٠

سعيد : من بكره ٠٠

عبده : (ينظر الى الضابط مليا ثم يمد له يده) كفك (يصافحه فى قوة) بذمتى أنت راجل ٠٠ أنت جديد صحيح ٠٠ جديد فى كل حاجة ٠

وتنتهى المسرحية وهى تحمل فى باطنها كل الارهاصات الجديدة التى توحى برياح التغيير التى ستهب على المجتمع فتجدد من حيويته وشبابه وتطرد الهواء الفاسد الذى يتنفسه الافراد ٠٠ وحركة المجتمع نحو التطور حركة جبرية حتمية لايمكن أن توقفها العقبات لأن التغيير هو سنة الحياة ولا يمكن لشىء أن يبقى على حاله ٠٠ وقد وفق سعد الدين وهبه فى تجسيد حركة المجتمع تجسيدا دراميا ولم يقف عند حدود التصوير الاجتماعى المباشر ٠٠ لأن مهمة الفنان لا تقف عند هذا بل تتعداها الى حدود التكثيف والبلورة والاختيار وايجاد علاقات جديدة بين جزئيات المجتمع داخل العمل الفنى والقاء ضوء جديد عليها بما يتيح للقارىء أو المتفرج رؤية من زاوية جديدة توسع من نظرته الى الحياة وتعمق من تجربته المعاشة ٠٠

فى مســـرحية « كفر البطيخ » يقدم سعد الدين وهبه نفس القطاع الاجتماعى العريض بما يحمله من حركة المجتمع التى تبلور الصراع بين القديم والجديد ٠٠ هذا الصراع الذى تحتمه سنة التطور والتى تساند دائما الجديد مهما بدت حركته ضعيفة أو واهنة ٠٠ ومن الواضح أن اهتمام ســـعد الدين وهبه بالخلفية الاجتماعية يطغى أحيانا على غايته بتكثيف الصراع مما يثقل البناء الدرامى بمنحنيات وتجاعيد لا تفيده كثيرا بقدر ما تعرض ملامح الفترة الاجتماعية التى تعالجها المسرحية ، ويؤثر الاهتمام الطاغى بالخلفية الاجتماعية على تكنيك الحوار أيضا فيجعله يميل الى الاطناب والسرد المطول الذى يتنافى مع روح الدراما التى تميل الى التركيز والتكثيف والاقتصاد فى الألفاظ ٠٠

فليست مهمة الدراما تصوير المجتمع ومن ثم يجب على الكاتب ألا يهتم كثيرا بأسلوب الحوار الذى يدور بين الفلاحين على سبيل المثال وبما

يحمله من سؤال ثم الرد عليه بسؤال آخر ثم الاجابة حول السؤال وليس عليه ·· فكل هذا اعاقة للحدث الدرامى ·· ولن يحاسب النقاد الكاتب اذا اختار من هذا الأسلوب مالا يعوق تدفق الأحداث أو حتى اذا رفضه رفضا كليا واخترع أسلوبا جديدا للحوار بين الفلاحين فى مسرحيته ·· فالعبرة ليست فى اتفاق حوار المسرحية مع النمط الذى يدور عليه حوار الفلاحين فى القرية بل العبرة هو تناغم الحوار مع جزئيات الشكل العام مما يمنحها دفعة درامية وراء الأخرى ·· ومهمة الكاتب عندما يختار مضمونه من الواقع تقوم على اختيار كل مايخدم نصه وحذف ورفض كل ما يتنافى مع ذلك حتى لو كان التمثيل الطبيعى الصادق لهذا المضمون الاجتماعى ، لأنه متى دخل هذا المضمون داخل شكل المسرحية وتفاعل معه فانه يعاد هضمه وتمثيله ويفقد صلته نهائيا بالمضمون الاجتماعى السابق ·· بحيث يصبح أصلا بعد أن كان مجرد صورة ·· ولو أنه التزم القيام بدور الصورة فقط لانتهت مهمته بانتهاء الأصل الاجتماعى الذى يتغير دائما بحكم سنة التطور التى تحكم حركة المجتمع ·· أما الذى يضمن للعمل الفنى البقاء فهو تحوله الى أصل يحمل داخله كل مقومات الحياة الذاتية الخاصة به تماما كالطفل الذى يولد وينمو ويكبر ويعيش حياته الخاصة حتى بعد وفاة أمه التى حملته وولدته لأنه أصبح أصلا فى حد ذاته ولم يكن مجرد صورة لأمه ·· هكذا تستلهم الأعمال الفنية الأصيلة مضمونها من الحياة ثم تنفصل عنها بمجرد تفاعل هذا المضمون مع الشكل الفنى ··

ولكن فى مسرحية « كفر البطيخ » اهتم سعد الدين وهبه بالخلفية الاجتماعية واقترب منها أكثر من اللازم بحيث فقد النظرة الشاملة التى تساعده على اختيار المناسب لعمله بحيث حمل قلمه الكثير من الشوائب التى أثقلت العمل وشوشت على الخط الأساسى المتمثل فى الصراع بين القديم والجديد ·· من هذه الشوائب التمثيل الصادق لأسلوب الحوار بين الفلاحين ، ذلك الأسلوب القائم على الاطناب والسرد الطويل والقصص الجانبية والاجابة على السؤال بسؤال آخر أو باجابة حوله :

محروس : (مخاطبا الشيخ بيومى بصوت مرتفع) **قال لك ايه ياعم الشيخ بيومى ·**

بيومى : هو مين ياوله ··

محروس : هو اللى قال ··

بيومى : قال ايه ياوله ·· ؟

محروس : قال اصبر على جارك السو يابرحل يا تجيله مصيبة (يقول ذلك ويشير الى لافتة عيادة الدكتور) ··

بيومى : يخص الله يغمك ·· والنبى يامحروس يابن بهانة ما أنت جايبها البر ··

محروس : (يتوقف عن الحلاقة ويحاول الكلام فيصرخ فيه العمدة ٠٠)

العمدة : ما تكمل يابن الرفضى ٠٠ (يجلس محروس)

محروس : انت سامع بيقول ايه ياحضرة العمدة ٠٠ انا مش جايبها البر ليه ياعم الشيخ بيومى ٠٠

بيومى : من طولة لسانك ٠٠

وبعد هذه المقدمة الحوارية التى يحاول فيها الكاتب الايحاء بالخلفية الاجتماعية السائدة فى الحياة القروية يدخل بنا الى مقدمات الصراع بين القديم والجديد التى يستهلها الصـــراع بين الدجل الممثل فى محروس حلاق القرية وطبيب القرية الدجال وبين الجديد الممثل فى فؤاد الطبيب القادم الى القرية حاملا معه تيارات التغيير الجديدة :

محروس : وهو الواحد لما يراعى أكل عيشه يبقى مش جايبها البر ٠٠٠ هو مين اللى فينا استعدى على التانى ٠٠ أنا والا هوه ٠٠ (يشير الى عيادة الدكتور) ٠

بيومى : بقى عملت راسك براس الدكتور يابن بهانة ٠٠ والله ياعالم الدنيا ماعاد فيها خير ٠٠

ويصل خضوع المؤلف لملامح الخلفية الواقعية للمجتمع الى الحد الذى يسمح فيه بتسرب الكثير من التفاصـــيل التى تلتصق بالعمل الفنى وتلعب دور الشوائب التى تشوه جماله ولا نقصد بهذا الشوائب الاجتماعية التى ربما تصلح كل شائبة منها مضمونا لمسرحية كاملة طالما أن الكاتب يعالجها المعالجة الدرامية السليمة ولكن نقصد الشوائب الفنية التى تفقد العمل هارمونيته ٠٠ من هذه الشوائب الألفاظ التى استعملها الكاتب فى التعبير عن أسلوب الحوار والمعاملة بين القرويين ٠٠ ولا يهم اذا كانت هذه الألفاظ شائعة أو غير ذلك ٠٠ ولكن الذى يهم أن الفن لابد وأن يصهر كل العناصر المشكلة له الى درجة النقاء المطلق بحيث يترسب خارج الشـكل كل ما يلعب دور النتوءات أو الأورام أو الشوائب ٠٠ والفرق الوحيد بين الفن الجيد والفن الردىء يكمن فى درجة النقاء من الشوائب ٠٠ ولكن المؤلف فى مســرحية « كفر البطيخ » أجبر الشكل على أن يتســـع لكل الشوائب القادمة مع عناصر المضمون فأفسد جمالها فى كثير من الأحيان ٠٠ وهذا من أثر سيطرة التصوير الاجتماعى المباشر على الاختيار والحذف المفروض أن يقوم بهما الفنان ٠٠ ولنأخذ الموقف التالى نموذجا على الألفاظ والشوائب التى تسربت الى النسيج فأفسدته :

محروس : (يرفع الفوطة) ٠٠ خلاص ٠٠ نعيما ٠٠

العمدة : نعم الله على ٠٠ خرية أبوك ٠٠ (يضع محروس العمـــدة فى الشنطة ويجلس على الأرض بجوار المصطبة) ٠

ويستمر الحوار على هذا المستوى الواقعى الهابط الذى لا نجد له أى مبرر فنى يغفر وجوده :

فريد : دا جواب م الصحة بخصوص ردم البرك ومنع الاهالى من الشرب م الترع عشان البلهارســـيا ٠ وبيقول كمان ماتخلش الأهالى لامؤخذة يشخوا فى الترع ٠٠

العمدة : أنا مش بقولك ٠٠ دول ناس فاضيين ٠٠ طب بدل مايبعتوا لنا احنا كناوا يبعتوا لربنا ٠٠

بيومى : يبعتوا لربنا ايه ياحضرة العمدة ٠٠

العمدة : يبعتوا له جواب يقولوا له يخلى البنى آدم يستغنى عن الشـــرب والشخاخ كمان ٠٠

والمفروض فى الحوار أنه يستمر ويتصاعد للكشـــف عن الأحوال الخارجية والداخلية للشخصيات ، ولكنه يقتصر فى « كفر البطيخ » على الأحوال الخارجية أو الملامح الاجتماعية بصرف النظر عن انعكاسها على الشخصيات مما يلزمها حدود الأنماط المسطحة التى تمثل ملامح المجتمع فقط بدون أن تكون لها حياتها الخاصة وصراعاتها الذاتية ٠٠ لأن أحوال المجتمع تبرز من خلال الحوار ولكنها لا تنعكس على سلوك الشخصيات التى تقف موقفا سلبيا يعبر عن الحالة ولا يتأثر بها ٠٠ أى أن الصلة الدرامية القائمة على التأثير والتأثر والفعل والتفاعل بين الشـــخصية والموقف قد انقطعت وهذا ينطبق بصفة خاصة على الشخصيات الثانوية عند سعد الدين وهبه ٠٠ ونظرا لأن مسرحه يخلو من البطل الذى تتركز حوله المواقف والشخصيات ، فان هذا المنهج ينطبق على معظم شخصياته ، لأن البطولة قد انعقدت عنده للمجتمع ولذلك فهو يبدأ بالشخصية لكى ينتهى بالمجتمع على عكس المنهج الدرامى الذى يحتم البدء بالمجتمع والانتهاء عند الشخصية ٠٠ لأن اهتمام المسرح منصب أساسا على خلق الشخصية داخل الموقف ٠٠ ويتحدد دور الملامح الاجتماعية بمدى التأثير الذى تمارسه على الشخصية بحيث لا تتعداه وتتقدم داخل المسرحية على أنها هدف فى حد ذاته ٠٠ فالمفروض فى الكاتب ان يقدم المجتمع ليكشف الشخصية ويبلور جوانبها لا أن يقدم الشخصية ليستكشف ملامح المجتمع ٠٠ ولهذا نجد العمدة يمثل البيروقراطية فى الريف وتنفيذ المطلوب منه ظاهريا ٠٠ ولكننا لا نرى انعكاس هذا عليه كانسان له سلوك محدود وشخصية معينة ٠٠

ولو حذفت بعض القضايا الاجتماعية التى تناقشـــها الشخصيات والتى تجبر المؤلف الى اللجوء الى الأطناب فى الحوار لما تأثر البناء العام للمسرحية ٠٠ وهكذا ينتقل المؤلف من لمحة اجتماعية الى أخرى والشخصية ثابتة لا تتغير لأن معظمها ملامح حدثت وقائعهـــا فى الماضى وبالتالى لا نتوقع أى تأثير يجرى على الشخصية أمامنا لان الشخصية جاءت الى

منصة المسرح وقد تشكلت بالفعل ·· وهى تستعرض ما حدث فى الماضى ·· والمفروض فى الأحداث التى تحدث فى الماضى أن يمتد تأثيرها الى الحاضر أو المستقبل لتصبح ذات فاعلية فى البناء الدرامى ·· ولكن اذا التزمت بالقيام بدور اللمحة الاجتماعية فقط فانها تقف عند حدود سرد الماضى ومن ثم لا تفيد كثيرا فى تطور الأحداث والشخصيات لأنها تلقى الضوء فقط على أحداث الماضى التى انقطعت صلتها بمجتمع الشخصيات :

العمدة : خد شوف لنا أخبار الدنيا الأول (يتناول فريد الجريدة ويبدأ فى تصفحها) شوف لنا الوفيات الأول ·· اياك مايكون فاتنا واجب (يقلب عبد الغنى فى الجريدة ويصل الى صفحة الوفيات ويكرها بعينيه ويتوقف عند نعى ويطبق الجريدة ثم يرتفع صوته) ··

عبد الغنى : توفى الى رحمة الله تعالى الأميرالاى محمود أبو الســـعود بالمعاش والد ممدوح بالهندسة وحرم ســـيد عبد الوهاب بالموانى والمنائر ··وقريب سيد ··

العمدة : (يقاطعه) هو مات ·· الله يجحمه مطرح ما راح ··

بيومى : ياجماعة حرام ·· اذكروا محاسن موتاكم ··

العمدة : جرى ايه ياشيخ بيومى ·· طب واذا كان ملهمش محاسن نذكر ايه بقى ··

بيومى : ياحضرة العمدة ماحدش من البشر مالوش محاسن ·· الناس لها دى ودى برضه ··

العمدة : عجايب ·· هو أنت ياعنى ما انتاش فاكره ··

بيومى : فاكره قوى ··

العمدة : وفاكر عمايله هنا فى الكفر ·· فاكر لما قعد مأمور يجى سنتين خرب بيوتنا فيها ·· فاكر لما نقلنى البحيرة ··

ويبدأ فى حكاية قصته عندما وشى به المأمور عند المسئولين فى وزارة الداخلية وكيف أنه تحايل لكى يبطل مفعول الوشاية وبالتالى لم يكن لها أى مفعول فى سير الأحداث الدرامية ·· ولعل الكاتب يتخذ من هذه القصص الجانبية أحجارا يلقيها على سطح المسرحية حتى يتجنب الركود الذى ربما قد يصيب الأحداث ·· ولكنها حركة مؤقتة تنتهى بانتهاء القصة ·· لأنه يتحتم أن تنبع الحركة من النسيج العام للمسرحية لا أن يستمد كل جزء حركته وحياته من قصة دخيلة عليه لأنها تخل بالتوازن العام للعمل ·· ولكى يتفادى الكاتب هذه المتاهات الجانبية عليه أن يلزم نفسه بخط أساسى تنبع منه كل التفريعات الجانبية وتصب فيه بحيث لا تملك حياة خاصة بها منفصلة عن جسد العمل ··

ولأن الحوار يقتصر على استكشاف جوانب المجتمع فيجب علينا أن نسميه حديثا لأن الحديث يكشف الأحوال الخارجية فقط بينما يتراوح الحوار بين التأثير الخارجى والأثر الداخلى ٠٠ هكذا يستمر الحديث بين الشخصيات دون تطور الأحداث ٠٠ لأننا نعرف الكثير عن تفكير الفلاحين وأحوالهم الاجتماعية ولكن معلوماتنا هذه تتجمد فى حالة اســـتاتيكية ولا تدخل فى المجال الديناميكى الذى يصهر ويبلور ويركز ويكثف ويحرك ويطور بحيث تدب الحياة زاخرة وحارة فى خلايا العمل ٠٠ فالمجتمع أمام الكاتب ليس سوى مادة خام بها كثير من الشوائب والرواسب يتحتم عليه التخلص منها حتى لا يرتبط عمله بفترة اجتماعية محدودة بل يخرج الى النطاق الانسانى الشامل بحيث يعالج النفس البشرية فى جوهرها الأصيل وليس فى مظهرها المتقلب والمتغير ٠٠

ويستمر الحديث حول مشكلة توحيد المانيا بمفهوم الفلاحين ومنهج تفكيرهم ٠٠ وأثناء الحديث يدخل أحد الفلاحين ويشترى شايامن صابحة ويخرج دون أن يكون لدخوله أية قيمة درامية سوى تصوير مجتمع القرية ٠٠ والكاتب يعترف فى تقديمه للشخصيات بأنه قدمها دون معالم خاصة بها لأن دورها لا يتعدى ابراز الجوانب المختلفة للمجتمع فيقول مثلا عن مسعود أنه « فلاح ليس له معالم » وعن عوضين أنه « فلاح معالمه الوحيدة أنه فى سن مسعود » وعن حفيظة أنها « سيدة كبيرة فى السن كل ماتعرفه عنها أنها أم المصاب ٠٠ صناعتها أم» وعن المهندس » مالوش اسم ٠ شاب فى الثلاثين مهذب ٠٠ متعلم ٠٠ وعن المهندس الثانى « واحد تانى زى الأول تمام ٠٠ » ٠

وبعد هذه الخلفية الاجتماعية العريضة يعود الصراع بين القديم والجديد بعد أن ظل فى الخلفية الدرامية مدة أطول من اللازم ٠٠ يعود ليمثل الخط الأساسى الذى كان فى حاجة الى عناية أكبر من الكاتب لكى يربط أجزاء الخلفية الاجتماعية برباط درامى أوثق وأقوى ٠٠ هذا الصراع الذى يتمثل فى دجل الحلاق محروس وعلم الدكتور فؤاد ٠٠

ثم تعلو نغمة التطور التى تبلور حركة المجتمع الى الأمام على لسان بيومى ٠٠ وكان من المفروض تأكيد هذه النغمة منذ مطالع المسرحية حتى لا ينصرف اهتمام الكاتب الى البانوراما الاجتماعية وحدها ، لأنه يجب اخضاعها لحركة المجتمع التى تؤدى بالتالى الى التطور الدرامى لأحداث المسرحية :

بيومى : يامحروس خليك عاقل وحط العقل فى دماغك ٠٠ الدنيا يا ابنى بتمشى لقدام ٠٠ ماكنش عندنا حكيم كنت بتعمل اللى عاجبك ٠ دلوقت عندنا حكيم ٠٠ سيبه يشوف شغله ٠ ٠

محروس : ودا شغلى راخر ٠٠

بيومى : لا مش شغلك ٠٠ أنت شغلك الحلاقة وبس ٠٠

ولكن الحوار يعود الى الحديث مرة أخرى والانتقال من موضوع الى آخر حتى منتصف المسرحية تقريبا حين يبرز العمود الفقرى للمسرحية من تحت الشوائب التى تراكمت عليه وأجبرته على الاختفاء فى ثنايا الخلفية الدرامية ٠٠ هذا العمود الفقرى الذى يقوم على الصراع بين أهل القرية وبين المسئولين فى الحكومة ٠٠ فهم يصرون على المطالبة ببناء الكوبرى الذى يربط القرية بغيرها من المناطق العامرة لكى تزدهر اقتصاديا ولكن الحكومات المتعاقبة تسوف فى تنفيذ مشروع الكوبرى بسبب مساعى الاقطاعى الذى يتحكم فى مصير القرية ٠٠ فهو لا يريد اقامة الكوبرى لكى لا يتمكن الفلاحون من تصريف انتاجهم من البطيخ مما يتيح لهم الاستقلال الاقتصادى بعيدا عن سيطرته ٠٠ وتقوم الثورة ويتم القضاء على الاقطاع ويشرع فى اقامة الكوبرى ٠٠

ثم تعود الأحداث الجانبية سيرتها الأولى فى توضيح معالم الخلفية الاجتماعية وخاصة فى قصة عبد الونيس الذى أرسله أهل القرية بالرشوة الى المسئولين فى القاهرة ظنا منهم أن عهد الرشوة مازال سائدا ٠٠ ولكن الذى يحدث أنه يتعرض لسرقة المبلغ بعد أن ظن القرويون أن المهندسين قد جاءا بناء على دفع الرشوة ٠٠ ولعل هذه القصة الجانبية أكثر ارتباطا من مثيلاتها بالعمود الفقرى لأنها تلعب دور التنويعة على الخط الأساسى فتجسده وتبلوره ٠ لأن يحيى خادم الاقطاعى استطاع التغرير بعبد الونيس استمرارا للصراع الدائر بين القرويين والاقطاعى ، ومن خلال هذه الخلفية تبرز نغمة الجديد ممثلة فى شخصية أحمد الشاب الذى يبذر بذور الثورة والتغيير كما فعل الضابط سعيد من قبل فى «المحروسة» ٠٠ وكأننا بسعد الدين وهبه يقول ان مهمة التطور ملقاة على عاتق الشـــباب من الجيل الجديد ٠٠ أما الجيل القديم فقد أنهكته الأيام ولم يعد أهلا للسير مع حركة المجتمع التى تحتمها سنة التطور ٠٠ هذا ان لم يكن متواطئا أصلا مع الاتجاه الرجعى كما حدث فى حالة العمدة ٠٠

وتنتهى المسرحية بايقاف العمدة والتحقيق معه والشروع فى اقامة الكوبرى رمز الجديد فى التنمية الاقتصادية والتطور الاجتماعى الذى مهدت له الخلفية الاجتماعية العريضة التى نسجها الكاتب وصرفت اهتمامه فى كثير من الأحيان عن العناية بالمجرى الرئيسى للصراع ، مما أصاب المسرحية بالكثير من النتوءات والشـــوائب والأورام التى أضــــعفت من حيويتها الدرامية رغم أنها تزخر بالحيوية الاجتماعية التى استمدت حيوتها من ظروف المجتمع المعاصر وليس من حياة العمل المسرحى ذاته ، وهذا ما يجب أن يكون فى كل خلق فنى ٠٠

فى مسرحية « السبنسة » ينجح سعد الدين وهبه فى اخضاع الخلفية الاجتماعية لحتميات الخلق الفنى ، لأنه يربط عمله من أولى صفحاته بخط الصراع الرئيسى من الخارج بين ممثل السلطة سواء ، كان مديرا أو عمدة أو مأمورا وبين الطبقة الفقيرة التى يعيش داخلها القرويون ·· هذا على المستوى الاجتماعى أما على المستوى النفسى فقد انعكس الصراع على نفسية العسكرى صابر ووجدانه لأنه يعلم الحقيقة التى حاول الصول درويش تزييفها بوضع قطعة من الحديد البارد على الكوم الاخضر بدلا من القنبلة التى سرقت خوفا من العقاب ·· ويقود طرفى الصراع كالعادة المسئولون الذين يمثلون الحكومة الفاسدة والفلاحون الذين يمثلون الطبقة الكادحة ·· وغالبا ما يتغلب الطرف الأول على الثانى بحكم سيطرته على السلطة القضائية والتنفيذية والتشريعية · لكن المؤلف لا يترك مسرحياته تنتهى عند هذا الحد بل يترك ايحاء بارهاصات الثورة التى تعتمل فى وجدان الشعب ·· ويترك المتفرج المســـرح وهو مؤمن بأن الجولة التى كسبتها السلطة ضد الشعب ليست ســـوى ظاهرة مؤقتة يعقبها الطوفان الشعبى الذى تسانده حركة المجتمع بحكم سنة التطور التى تأبى الظلم والعسف لأنه يتنافى مع طبيعة التقدم والتطور ·· ومهما بلغ الحاكم أعلى درجات الجبروت والطغيان فسوف يأتى اليوم الذى يجد نفسه فيه وجها لوجه مع حركة المجتمع التى لايســـتطيع أحد تحديها أو مجرد الوقوف أمامها ··

هذه هى الخيوط الأساسية التى يتكون منها نسيج المسرحية ·· ولأن المؤلف اهتم بها فلم يلهث وراء تفاصيل الخلفية الاجتماعية التى لا تفيد البناء فى كثير أو قليل ، بل شكل مادتها وطوعها طبقا لمقتضيات الخلق الفنى ، لذلك نجد أن خط الصراع الرئيسى يلعب دور العمود الفقرى الذى يتفاعل عضويا مع باقى خلايا العمل ·· ومن ثم كان الحوار أكثر سلاسة ومرونة منه فى « المحروسة » و « كفر البطيخ » لأنه لم يدخل فى منحنيات جانبية تضعف من حيويته ·· بل ظل ملازما لخط الصراع يبلوره ويجسده ويحدد مساره فى فنية وتلقائية فى نفس الوقت ·· دون أية مقدمات تعوق الحدث بل يبدأ الخط الرئيسى منذ أول كلمة يلقيها الصول درويش على المسرح عندما يتحدث الى الحكمدار فى التليفون بخصوص قضية القنبلة التى وجدت على الكوم :

« أفندم ·· سعادة الحكمدار ذاته ·· أفندم سعادة الباشا ·· (يزرر جاكتته ويتحدث فى خوف شديد) ·· لسه ياسعادة الباشا أول سعادته ما يوصل أقول لسعادته يكلم سعادتك ياسعادة الباشا ·· لا يافندم مافيش صريخ ابن يومين · فى النقطة يعرف الحكاية دى · العسكرى اللى لاقاها راتب · لا الأهالى ماعندهاش خبر يافندم · فى الطريق يافندم · أربع تلواح الرابع بصفة احتياطى يمكن أوح م الثلاثة يســـيح فى الســـكة والا حاجة أيوه ·· أيوه ياسعادة الباشا · ·قفص ·· أيوه ياسعادة الباشا

٠٠ موجود ٠٠ حاضر يا أفندم ٠٠ (يضع السماعة ويجلس وهو يكمل تزرير الجاكتة ويحدث نفسه) النص أسود ٠٠ والنص أحمر ٠٠ طب والمصيبة دى حتلقاها فين ٠٠ نصه أسود ٠٠ ونصه أحمر ٠٠ » ٠

حتى القصص الجانبية التى تدور حول « وحم » ابنة الحكمدار تلعب دور النغمة المعارضة الساخرة التى تركز احســـاسنا بعمق المأساة التى يعيشها الشعب ٠ فهناك تهمة وضع القنبلة التى يمكن أن تصيب أى مواطن، بينما الحكمدار مهتم بمشكلة « وحم » ابنته ٠٠ فى هذه الحالة لا تدخل بنا هذه القصص فى متاهات جانبية بعيدا عن المجرى الرئيسى للصراع بل تكثفه وتركزه وتضعه فى ضوء جديد يوضح لنا الطريق الخاطىء الذى يسير فيه المجتمع دون خطابية أو وعظ أو ارشــاد من الكاتب الذى ترك الأحـــداث والمواقف تتكلم نيابة عنه ٠٠ ومع وقوف الكاتب مع الاتجاه التقدمى الا أننا نحس أنه يقدم لنا عملا تقدميا من الناحية الفنية بدلا من تقديم رأى تقدمى قائم على المباشرة والتجريد ٠٠ لأنه يقدم الموقف وصداه فى نفس الوقت ٠٠

وبهذا تتعدد أبعاد الموقف ٠٠ ويجد المتفرج أو القارىء نفسه حائرا هل يضحك ويسخر من موضوع « وحم » ابنة الحكمدار أم يهتم ويأسى لحادث القنبلة التى تمثل ثورة الشعب التى لم تنفجر بعد ٠٠ ولا شك أن هذه القصـــص الجانبية المعارضـــة للخط الرئيسى تلعب دور الخلفية الاجتماعية ولكنها تسير موازية فى نفس الوقت مع المجرى الأســـاسى للصراع ٠٠ أى أنها تربط الشكل بالمضمون وتلقى بايحاءات حول نوع التحقيق الذى سيجرى بعد ذلك حول القنبلة ٠٠ وأن تحقيقا يجرى فى مثل هذا الجو لايمكن أن يأخذ مجراه السليم ٠٠ ولذلك فان القصص الجانبية تمهد لشق مجرى الصراع وتحديده بما يتفق مع طبيعة خلايا العمل ولاتقف عند حدود الخلفية الاجتماعية :

درويش : افرض ما جبتلهاش البلح اللى هى طالباه وهرشت ٠

عبد الواحد : هرشت ؟

درويش : فى وشها مثلا ٠٠

عبد الواحد : فى وشها ٠٠

درويش : يبقى عايز ابن بنت الحمدار يطلع فى وشه بلحه نصها أحمر ونصها أسود ٠٠

عبد الواحد : لا مايصحش ٠٠

درويش : طب اعمل ايه فى الشورة الهباب دى ٠ ٠اعمل ايه يا اخواتى ٠٠ طب دانا انتقلت من ابشواى فى سحلية ٠٠

عبد الواحد : سحلية ؟

درويش : ايوه فى سحلية ٠٠ مرات مفتش الظبط طلبت سحلية نتاية كانت بتعمل عمل لمرات الحكمدار ٠٠ كانوا واقعين مع بعض فى تحقيق ٠

عبد الواحد : بتعمل عمل ٠٠

درويش : أيوه ٠٠ وجبت السحلية ٠٠ وقمت بيها مخصوص على المديرية وعملت العمل والذى منه ٠٠

عبد الواحد : وبعدين ٠٠

درويش : وبعدين العمل كدب ٠٠ بدل الظابط ما يطلع براءة خد جزا والولية اللى عملت العمل قالت دا لازم انغشينا والسحلية ذكر ٠٠

ورغم أن هذه الحادثة الجانبية قد وقعت فى الماضى ، فانها تؤثر فى سلوك درويش وتفكيره تماما كما تلقى حادثة وضع القنبلة بظلالها القاتمة على أحداث المسرحية رغم أنها وقعت فى الماضى قبل رفع الستار كما نجد فى مسرحيات ابسن على سبيل المثال ٠٠ ولذلك فالصلة وثيقة بين الحدث الرئيسى والأحداث الفرعية ٠٠ هذه الأحداث التى تؤكد أن حدوث الثورة وشيك لأن الحالة الاجتماعية قد وصـــلت الى حد يتحتم فيه على حركة المجتمع أن تصحح من مسارها :

درويش : الخدمة دى أسرار ياعبد الواحد ٠٠ وأنا فى قلبى ده (يشير الى قلبه) بلاوى ٠٠ بلاوى مكلكعة ٠٠ غيرش الواحد صـــابر وساكت ٠٠

عبد الواحد : ربنا يصلح الأحوال يادرويش أفندى ٠٠

مما يدل على أن الشخصيات واعية بالفساد الذى ينخر فى عظـــام المجتمع ٠٠ والوعى هو أول درجات الثورة على الواقع ٠٠ ومما يدل على هذا الوعى أن القنبلة قد سرقت ووقعت السلطة فى مأزق لم تهرب منه الا بالادعاء والكذب اللذين يدلان على بداية الضعف والانهيار ٠٠ فقد دفع درويش العسكرى صابر الى وضع قطعة من الحديد كانت على مكتبه مكان القنبلة لتحل محلها فى التحقيق ٠٠ ويســـودنا احساس بأن هذا الخداع لابد أن ينكشف عندما يكشف خبير المفرقعات القادم من القاهرة على قطعة الحديد ٠٠ وتأتى المفاجأة عندما يعلن خبير المفرقعات أن القنبلة حقيقية مما يضعنا أمام احتمالين : اما هذا الخبير كاذب ويريد أن ينهى مهمته على أى وجه كان وأما أنه لا يفهم فى المفرقعات ٠٠ ولكننا اذ ألقينا نظرة على الأحداث الفرعية السابقة التى بلورت الخلفية الاجتماعية لما كان تقرير الخبير بمفاجأة لنا لأن النسيج الاجتماعى متهتك ويحتمل كل المفاجآت التى لا تخطر على بال ٠٠ ومما يزيد من المأساة أنه فى ظل هذه الخلفية الاجتماعية تنقلب كل الأوضاع والمعايير رأسا على عقب ٠٠ فيعاقب البرىء ويكافأ المذنب ويتحول الاخلاص الى جريمة والاهمال الى فضيلة :

الخبير : ياحضرة المأمور ‥ العسكرى صابر لازم يترقى ‥

صابر : (بذهول) يترقى ‥

الخبير : انت عملت عمل بطولى ‥ عمل عظيم ‥ لازم تاخد شريط فى الحكاية دى ‥ ومكافأة مالية كمان ‥

المأمور : حصل ايه يا أمين بيه ‥ فهمنى ‥

الخبير : حصل انه أنقذ البلد من الهلاك ‥ حصـــل ان الناس دى كلها (يشير حواليه) انكتب لها عمر جديد ‥

وكان يمكن أن ينتهى الحدث عند هذا الحد لو التزم الكاتب بخصائص المضمون الاجتماعى فقط ولكن الحدث امتد لأن الحدث الاجتماعى نتج عنه حدث نفسى داخل وجدان العسكرى صابر مما أثر على تفكيره وسلوكه لأنه أصبح يحمل داخله سرا لا يقوى على كتمانه ٠ فالقنبلة المسروقة فى مكان ما بالبلدة ومعرضة للانفجار فى أية لحظة واذا استمر فى كتمان السر لتعرضت حياة الكثيرين للخطر المحقق ‥ هذا اذا أخذنا الحدث على المستوى الواقعى أما اذا نظرنا اليه من الناحية الرمزية لتأكدنا أن القنبلة المسروقة ليست سوى الثورة المشتعلة فى وجدان الشعب تبحث عن منفذ لها كما يبحث صابر عن منفذ لسره حتى يستريح من عناء كتمانه ‥ وكما أن صابر لا يستطيع تحديد مكان القنبلة فكذلك لا يمكن حصر نطاق الثورة ‥

ويترتب على تقرير الخبير المزيف ضرورة البحث عن المتهمين بوضع القنبلة وكالعادة فالمأمور شأنه فى ذلك شأن باقى موظفى الدولة يريد أن يخلى نفسه من المسئولية بأى أســـلوب كان ‥ ولهذا يقوم بالبحث عن المتهمين ـ أى متهمين لتسديد هذه الخانة ‥ وبالطبع سيقع الاتهام على أبرياء لا ذنب لهم فيما حدث مما يزيد من عذاب الضمير عند العسكرى صابر الذى يعرف السر ، ويضطر الى الجهر به بعد ذلك عندما تصـــل الأمور الى حد لا يمكن السكوت عليه ‥ وهكذا يقود الفساد الاجتماعى الى فساد آخر وتقع المظالم على كاهل الأبرياء لأن السلطة الغاشمة تريد أن تحافظ على ظاهر الأمور كما هى بأية وسيلة حتى لو أزهقت الأرواح فى سبيل ذلك ‥ والجميل فى هذه المسرحية أن سعد الدين وهبه يقول كل هذا من خلال ثنايا العمل ولا يحاول أن يبرز رأيه الشخصى بأسلوب الوعظ المباشر والخطابة الصـــريحة بل يترك الأحداث تتولد والمواقف تتفاعل والشخصيات تتطور وخاصة شخصية صابر الذى حمله الكاتب ضـــمير الأمة كلها ‥ ولذلك لا يمكنه السكوت عندما يجد الحكمدار قد جاء بنفسه ومعه أربعون جنديا للبحث عن المتهمين حتى يكره العمدة على ايجاد أى متهمين حتى ولو كانوا أبرياء ‥

بعد هذا تلفق التهم وتطيش السهام وتتعرض حياة الأبرياء للخطر ويشتد وخز الضمير عند صابر لأنه يشعر أن كتمانه للسر قد تحول الى جريمة يعظم أمرها بمرور الأيام ·· وتشتعل أوار الصراع داخل وجدانه ولا يحتمل الكتمان أكثر من ذلك فيبدأ بمناقشـــة درويش الذى يرفض مناقشة هذا الموضوع خوفا على وظيفته ورزق أولاده :

درويش : بلاش كلام فاضى ياصابر ·· اعقل وحط العقل فى دماغك ··

صابر : ماهو ده اللى تاعبنى ·· أنا حطيت العقل فى دماغى قام العقل اللى فى دماغى قال لى ياصـــابر أنت مجـــرم ·· انت ودرويش أفندى ··

درويش : مجرم ·· اخص عليك قليل الادب ··

صابر : وقال لى كمان فيه قنبلة صحيح فى أيها حته فى البلد حتفرقع فى أيها ساعة ويمكن تموت أيها حد ··

درويش : تموت حد ··

صابر : واذا موتتأيها حد تبقى أنت ودرويش أفندى اللى قتلتوه ··

ويحاول درويش مساعدة صابر على نسيان الحادثة ·· ولكن كيف ينسى والخلفية الاجتماعية بكل تفاصيلها تذكره بجرمه :

صابر : أنساها ازاى ·· مش قادر ·· واذا نسيتها ·· دول بيفكرونى · (يشير الى الشريطين على ذراعه) ··

درويش : طب دانت حقك تحمد ربنا ·· طلعت م الحكاية بشريطين كنت حتعيش طول عمرك من غير ما تشوف فتلة واحدة منهم ··

وتصل الأوضاع المقلوبة والمقاييس المعكوسة نهاية المطاف الذى تبدأ بعده رياح التغيير الاجتماعى فى الهبوب :

صابر : أيوه ·· خدت شريطين عشان شطارتى ·· بقى لى عشرين سنة خدمة عمرى ما غلطت ودوسيهى مليان جزاءات ويوم ما غلطت خدت شريطين ··

وتبدأ بشائر المقاومة عندما ترفض سالمة رمز مصر أن تشهد زورا ضد المتهمين ظلما بوضع القنبلة ·· وترفض أيضا الذهاب الى المأمور لقضاء وقت طيب معه ، برغم أن جسدها مباح للفلاحين كلهم ·· ورغم ضغط أمها فردوس عليها :

فردوس : انتى يابت بتعصى على أيه · ·فهمينى كده ·· هو مش احسن من الفلاحين ·· دا قشف الفلاحين معلم جتتك أهو ··

سالمة : بكيفى ··

أى أن مصر مستعدة للبذل والتضحية من أجل أبنائها ولكنها ليست على استعداد لبذل نفسها فى سبيل مغتصبيها ·· ولذلك عندما يسأل صابر سالمة : « طب وانتى مش عايزة تروحى ليه انتى مش لمؤاخذة » ترد عليه باباء وشمم : « أيوه ياعم صابر ·· أنى لمؤاخذة ·· انما يعنى اللى لامؤاخذة دى ما يجيش عليها ساعة تقول لا ·· » ورغم أن سعد الدين وهبه يلجأ الى واقعيته المسرفة أحيانا فى تصوير الموقف بألفاظ الحوار مثلما يتشاجر رشوان مع سالمة بقوله : « ورينى كده يابتاعة الموالد ياممعون الكلاب يارقاصة » ·· أو كما يقول سيد لدرويش : « جاى أفك حصيرة وراجع على طول » أو كما تقول سالمة لصابر : « دا أنا شايفاك من طلعة النهار قاعد ع الكوم افتكرت لامؤاخذة بتعمل حاجة ·· ولما طولت قلت أروح أشوف الحكاية أيه ·· » برغم كل هذه الألفاظ المسرفة فى الواقعية ، فان الكاتب لم يقع فى الخطأ الذى وقع فيه من قبل فى « كفر البطيخ » عندما قدم هذه الألفاظ لذاتها ولمجرد التصوير الفوتوغرافى ، لأن هذه الألفاظ فى « السبنسة » تبلور مدى التوتر والقلق والضيق والملل الذى ينهش الشخصيات من الداخل ·· وهى الاحساسات التى تتكشف عند صابر حتى يعترف بالحقيقة ·· ولكنه فى المشهد الثانى من الفصل الثالث يلجأ الى التصوير كهدف فى حد ذاته عندما يقدم لنا الفلاحة التى تقف على رصيف المحطة فى انتظار القطار ويدور بينها وبين ناظر المحطة حوار لا قيمة له سوى تقديم لمسة من المرح بعد الضيق والتوتر الذى بلغه المشهد الأول عند النهاية وأيضا تصوير العقلية الريفية الساذجة البسيطة ·· ولكن لو حذف هذا الموقف كلية لما تأثر البناء الفنى أو حتى الخلفية الاجتماعية لأن ما سيعقبه هو امتداد للموقف الذى ورد فى نهاية المشهد الأول ··

يعترف صابر بالحقيقة كاملة بعد أن فقد المقدرة على كتمان السر أكثر من ذلك ·· ولكنهم لا يصدقونه لأن أوضاع المجتمع أصبحت مقلوبة ·· ويتهمونه بالجنون ويلبسونه قميص المجانين ويرحلونه الى مستشفى المجاذيب بالقاهرة :

صابر : أنا عمرى ما حسيت أنى عاقل الا لما حطونى فى قميص المجانين ··

محفوظ : يا عم صابر أنت طول عمرك عاقل وأعقل العاقلين كمان ··

صابر : لا ·· لا نا ماكنتش عاقل لما طاوعت صول النحس على حكاية الحديدة ·

ودائما توجد ضحايا عندما يفسد النظام الاجتماعى وتنقلب أوضاعه ولذلك يتحتم على حركة المجتمع أن تعيد الأوضاع الى طبيعتها طبقا لسنة التطور · ·فيختلف وضع الطبقات بحيث تتحول العليا الى الدنيا والدنيا الى العليا ·· أما الطبقة المتوسطة التقليدية التى تلتزم دائما بموقف المتفرج السلبى حتى تستتب الأوضاع ثم تسايرها فستظل فى مكانتها المتوسطة الى الأبد :

فتحى : بس يا صابر سيب درويش أفندى فى حاله ٠٠

صابر : أنا عامل عليه هو ٠٠ دى عشرة عيش وملح ٠٠ انت عارف احنا راكبين السبنسة ليه يا فتحى ٠٠ ؟

فتحى : لا يا صابر ٠٠ عرفنى ٠٠

صابر : عشان الوابور هنا (يشير الى ناحية الدرجة الأولى) ومادام الوابور هنا تبقى درجة أولى هنا وتبقى السبنسة هنا ٠٠ لكن اذا جه الوابور هنا (ويشير الى ناحيتهم) نبقى احنا درجة أولى ودرجة أولى تبقى السبنسة ٠٠

فتحى : طب ياصابر كفاية ٠٠

صابر : انما يادرويش أفندى الوابور ييجى هنا ٠٠ (يشير) ييجى هنا (يشير) درجة تانية هى ٠٠ هى ٠٠

ثم ينزل الستار وارهاصات الثورة والتغيير الشـــامل فى المجتمع ينضح من كلام صابر الذى خلا من الخطابية والوعظ والارشاد لحسن حظ المسرحية ، لأنه كان امتدادا للنسيج الذى ضمنه سعد الدين وهبه فى المســـرحية بما يحمله من رموز القنابل والســـبنسة واعادة الأوضـــاع الاجتماعية الى طبيعتها :

صابر : برضه مش حتهرب يادرويش أفندى لا أنت ولا البشوات والبهوات بتوعك حتهربوا تروحوا فين ٠٠ القنبلة حتفرقع وتجيب عاليها واطيها ٠٠ الأرض كلها قنابل ٠٠ القطر مليان قنابل ٠٠ بلدنا انزرعت قنابل خلاص وحتفرقع وتجيب اللى قدام ورا واللى ورا قدام ٠٠ البريمو حيبقى سبنسة والسبنسة حتبقى بريمو ٠٠

ومن الواضح أن سعد الدين وهبه وفق الى حد كبير فى اخضاع المادة الاجتماعية لحتميات الخلق الفنى ولذلك امتازت مسرحيته بالنضوج والنمو الذاتى البعيد عن كل المؤثرات الخارجية أو التدخل الواعى أو غير الواعى من الكاتب ٠٠

فى مسرحية « كوبرى الناموس » يجمع المؤلف عدة نماذج اجتماعية ضائعة تجسد لنا الضياع الذى يعيشـــه المجتمع ، وكأنه يقول انه مهما خدعتنا المظاهر البراقة التى تلوذ بها الطبقات المختلفة من موظفين وتجار وعمال ٠٠ الخ ٠٠ فلن تخرج عن كونها قطاعات متنوعة من اللصوص والنشالين والمدعين والدراويش والعاهرات والضائعين ، لأن الفرد وهو الخلية الأولى للمجتمع لايمكن أن يعيش حياة صحية سليمة الا اذا كان المجتمع نظيفا لم يصل الى حد الضياع الذى يقدمه سعد الدين وهبه فى « كوبرى الناموس » ٠ والضياع الذى يجسده دراميا لايعنى أن المجتمع على شفا التدهور والانهيار بقدر ما يعنى انتهاء حياة فقدت كل مقومات

وجودها وتباشـــير حياة جديدة بدت فى الأفق لتحل محل الأولى ، لأن الشعوب لا تموت وانما الذى يموت هو الأنظمة التى تفشل فى مسايرة حركة المجتمع نحو التقدم والتطور ·· وعندما يقتصر وجود المجتمع على هذه الأنماط فلابد وأن يكون هذا ايذانا بنهـــاية ·· ولذلك طغى اهتمام الكاتب بتقديم هذه الأنماط على عنايته بالتشكيل الفنى لمسرحيته لأنها تعبر عن المضمون الذى يريد ابرازه وتأكيده ·· ولكنه لم يخرج عن الشكل الى الحد الذى بلغه من قبل فى « كفر البطيخ » ·· بل نحن لا نحس فى بعض الأحيان بالنتوءات التى تطرأ على الشكل بسبب الشاعرية المرهفة التى طبعت الاحساس والحوار بطابع هادىء ومتناغم يريح أعصـــاب المتفرج أو القارىء · وعلى كل حال لم تبرز هذه النتوءات الا فى المواقف التى كانت تلح فيها على الكاتب ظاهرة اجتمـــاعية معينة تجبره على تسجيلها ضمن النص ·· وتكون النتيجة اضطراره الى تقديم شخصيات تلعب مجـــرد دور النماذج الاجتماعية ولو حذفت لن يتأثر البناء على الاطلاق ··وغالبا مايحدث هذا فى مسرح سعد الدين وهبه فى افتتاحيات الفصول وكأنه يريد أن يقدم للجمهور الخلفية الاجتماعية التى ســـتدور أمامها الأحداث الدرامية ·· وكمثال على هذا نقدم شخصية الشيخ على الذى تتركز مهمته فى حكاية القصص والروايات الكاذبة ·· ويوحى لنا بعجز باقى الشخصيات على القيام بعمل حاسم ··

وعندما ينتهى الشيخ على من حكاية قصصه يختفى ولا يظهر له أى أثر بعد ذلك طوال المسرحية وكأنه استنفذ الغرض الذى أتى به الكاتب من أجله الى المسرحية ·· وان كان لهذه الشخصيات أية قيمة فانها تتركز فى تكثيف احساسنا بالضياع الذى تعانيه والفساد الذى يستشرى فى المجتمع ايذانا بانهياره ·· كما فعل تشيكوف من قبل فى « بستان الكرز » و « الأخوات الثلاث » و « الخال فانيا » و » ايفانوف » و « النورس » حيث قدم لنا شخصيات فقدت القدرة على العمل ولم يبق لها سوف الحديث الأجوف عن ماض انتهى ومستقبل لن يتحقق ·· وكان هذا ايذانا بانهيار المجتمع الاقطاعى فى روسيا وبداية مجتمع تختلف مقوماته عن الذى سبقه · اذ ان انهيار أى مجتمع لايعنى نهايته بقدر ما يعنى بدايته لأن الشعوب لا تفنى ··

ومن الواضح أن سعد الدين وهبه يوظف كل عناصر النص لخدمة الملامح الاجتماعية من خلال الشخصيات ·· فهو يعامل كل شخصية على مستوى تفكيرها وأسلوبها فى الحديث بحيث تبدو أمامنا الشخصية حية وفى نفس الوقت تبلور لنا الملامح الاجتمـــاعية التى تمثلها ·· أى أن الشخصية تقدم على مستويين : المستوى النمطى بما يحمله من ســـلوك وألفاظ متعارف عليها بحيث تظهر ملامح عامة من المجتمع والمستوى الخاص بالشخصية بما يحمله من أسرار مهنتها وخصوصيات حياتها التى يمكن

أن تتعارض مع فكرتنا النمطية عنها ·· ولكن هذا التعارض بين النمطية والخصوصية لا يعنى فشل الكاتب فى رسم الشخصية وخلقها لأن لكل شخصية حياتها العامة والخاصة ومن حق الكاتب أن يأخذ من هذه وتلك بما يفيد نصه المسرحى ·· بل على العكس ، لأنه كلما كان التعارض حادا وشديدا ، دبت الحياة فى الشخصية ·· ولكن اذا اقتربت الخصائص العامة والملامح الخاصة من التطابق فان هذا معناه تسطيح الشخصية وتجريدها · ولهذا لم نشعر بالنمطية المسطحة تسيطر كثيراً على شخصيات « كوبرى الناموس » من أمثال خضرة والفلاسكى صاحب القرد أشرف والنص النشال والشيخ عبد الأحد الدرويش وجمعة تاجر الحمير المسروقة، وسامى الشاب الثائر والفلاح المظلوم أبو تور ، لأنها شخصيات تدافع عن وجودها وكيانها الذاتى ولا يقتصر دورها على التعبير عن فكرة مجردة مباشرة يدسها الكاتب فى نسيج المسرحية ··

نجد خضرة مثلا تدافع عن نفسها ضد الفلاحة أفندية التى تتهمها بسرقة زوجها خميس منها ·· ورغم أنها تعتبر فى حكم العاهرة التى يمكن أن يحصل عليها أى أحد طبقا لفكرتنا النمطية عنها ، فاننا نرى جانبها الآخر الذى يدفعها الى الحرص على كرامتها والمحافظة على كيانها أمام أى هجوم :

أفندية : عايزه ايه ·· عايزه أقول لك كلمة ·· اشبعى بيه ·· فكرك تحت القبة شيخ ؟ بكره تشوفى ··

خميس : اتلمى بقى ··

خضرة : ان كان عقلك بيقولك حاجة ·· فتحى وشوفى مين اللى قدامك ·· جوزك ما اسعروش بشوية تراب فى شبشبى ·

هنا نحس بالتفاعل بين المستوى النمطى والمستوى الخاص للشخصية بحيث تتعرف على حدودها وكيانها كشخصية مستقلة بذاتها ·· ونفس المنهج يمكن أن ينطبق على الفلاسكى صاحب القرد أشرف ·· فلقد تعودنا أن نرى « القرداتى » شخصية هازلة لا تعرف من الدنيا سوى الفكاهات السخيفة والتفاهات التى يقوم بها القرد لاضحاك النظارة ، ولكن الكاتب يدور حول الشخصية ويقدم لنا الجانب التراجيدى الذى نراه لأول مرة ·· وبذلك تتعدى الشخصية حدود نمط « القرداتى » الذى تعارفنا على ملامحه العامة وخطوطه العريضة الى خصائص الكيان الذاتى لها ·· وهاهو حديثه حول مرض قرده أشرف يقطر بالأسى وينضح بالأسف :

الفلاسكى : ما تتخضوش ·· أشرف تعبان شوية ·· سبته فى البلد نايم هناك ··

خضرة : ماله ؟

الفلاسكى : عنده اسهال ·· يظهر من أكل الفطير ··

خضرة : فطير ؟ أنت أكلته فطير ؟

الفلاسكى : واحدة ست حنت علينا بفطيرة بسمنة . ماجليش نفس أكلها لوحدى .. قسمتها معاه .. يظهر معدته مابتجيش على السمنة .

فى شخصية النشال الذى يدعى النص يقدم لنا سعد الدين وهبه الجانب النمطى بخطوطه العامة والجانب الخاص بملامحه الذاتية متوازيين جنبا الى جنب بحيث تتفادى الشخصية التسطيح المباشـــر الذى غالبا مايصيب الأنماط لأنها تتكلم بأســـلوب لا يعبر عن ذاتها وانما يعبر عن صنفها ونمطها .. ولذلك نجد أن الحوار الذى تنطق به معظم الأنماط يخضع للقوالب اللفظية المحفوظة التى يمكن أن يكررها نفس النمط اذا ادخل فى مسرحية أخرى لا تمت فى مضمونها بصلة الى الأولى . ومن هنا كانت الخطورة التى تكمن فى الاسراف فى استعمال الأنماط لأنه يتحتم على الشخصية أن تنطق فقط بما يتمشى مع طبيعتها الخاصة ووضعها فى نسيج المسرحية وشكلها ، والا تخرج عن هذه الحدود والا عاثت فى الكيان الدرامى فسادا .. ولقد نجح سعد الدين وهبه فى تجنب هذه الهنات الفنية لأنه وفق فى ربط الجانبين النمطى والخاص برباط عضـــوى وثيق . ولنأخذ مثالا على الجانب النمطى فى حوار النص عندما يقص لخضرة نبذة عن المتاعب التى يقابلها النشالون أثناء وظيفتهم :

النص : أما كان يوم ياجدعان .. أنا شفت الزبون فى الترومواى .. جيت أزنق عليه راح ناطط لى واحد مخبر نطيت من الترومواى تانى .. بصيت لقيت واحد مخبر تانى .. الدنيا اتملت مخبرين ياجدعان ..

هذا هو الجانب النمطى فى حياة النص أما الجانب الخاص فنجد الكاتب يلقى عليه ضوءا جديدا نرى فيه النص الذى لا يسـرق ســـوى المستغلين الذين يسرقون تحت حماية القانون بينما يتعرض هو فى كل لحظة للوقوع تحت طائلته :

النص : ما هو أنا خبطت النهاردة محفظة الخواجا تادرس البقال ..

خضرة : ده راجل طيب .. حرام عليك ..

النص : ده راجل ضلالى .. ده بيدينى حتة الجبنة قد كده بقرش .

وعندما يتهم الفلاسكى النص بسرقة الفلاحين البؤساء الذين كانوا يحملون مال الشركة ومسافرين بالأتوبيس ، يدافع النص عن نفسه بقوله :

النص : عيب يادكتور . هو أنا ماعنديش نظر .. حا آخد حاجة من الغلابة دول ..

حضرة : لا يادكتور . النص حرامى صحيح . لكن انسان ..

أما عن شخصية الشيخ عبد الواحد الدرويش فنجد انها تتعدى دور النمط الى القيام بدور الليتموتيف أو النغمة المكررة التى تؤكد فى مواقف معينة بعض المعانى التى يرمى اليها الكاتب أو تتعارض معها لالقاء أضواء جديدة من خلال ابراز أوجه التعارض وأحيانا يعبر عن الأمل الجديد الذى تنتظره الشخصيات حتى ينتشلها من الضياع الذى قتل فى المظاهرات :

عبد الأحد : عبد الموجود ماجاش ؟

خضرة : ماجاش ٠

عبد الأحد : أنا عارف أنه جاى ٠٠

ثم يمثل القدر الذى كتب على الشخصيات ، وكأنه يؤدى دور الكورس فى المسرح الاغريقى الذى يعكس ويشرح ويحلل ويؤكد مايدور على المسرح :

عبد الأحد : مشيناها خطى كتبت علينا ٠٠ ومن كتبت عليه خطى مشاها ٠

ثم يمثل الحالة الراكدة التى تعيشها الشخصيات ٠٠ فهو يتكلم عن الحركة والمشى والخطوات ولكنه قابع فى مكانه لا يتحرك ٠٠ وبذلك يمتزج القدر بالأمل باليأس بالشلل بالحركة فى شخصيته ٠ وكلما تعددت هذه الايحاءات ، بعدت الشخصية عن الحدود المألوفة للنمط :

النص : وأنت ياشيخ عبد الأحد ٠٠ مافيش حاجة انكتبت عليك أبدا ؟

عبد الأحد : اتكتب ياولدى اتكتب ٠

النص : أمال مابتمشيش ليه ؟

عبد الأحد : لما يوصل ياولدى ٠٠ حا أمشى على طول ٠

النص : هو مين ؟

عبد الأحد : عبد الموجود ياولدى ٠٠ عبد الموجود ٠٠

النص : مايبجى ويخلصنا ٠٠

عبد الأحد : حاييجى ياولدى ٠٠ حاييجى ٠٠

النص : والله باين عليه حايخمك ٠٠ وماهو جاى ٠٠

أما عن شخصية جمعة تاجر الحمير المسروقة فهو شخصية من نوع جديد بحيث لا نستطيع اخضاعها لنمط سائد أو شخصية محدودة ٠٠ فرغم أنه متزوج من امرأتين ، فاننا لا نستطيع اخضاعه لنمط الأزواج الذين يؤمنون بتعدد الزوجات ٠٠ ورغم أنه يقوم بسرقة الحمير فلا نستطيع أن يدخله ضمن النطاق النمطى للصوص :

جمعة : عليك نور ‥ ما تآخدنيش فى دى الكلمة ‥ أنت موش غريب ‥ نجيب الحمير من الشرق ‥ نصبغها ونعدى بيها البحر ‥ ونبيعها فى الغرب والعكس بالعكس ‥

وهناك بعض الشخصيات نستمتع بوجودها دون أن نستطيع أيجاد التفسير العلمى أو التحليل النقدى لهذا ‥ وجمعة من هذه الشخصيات التى يحتار النقاد فى اخضاعها لمعايير التحليل ومقاييس النقد ‥ ويبدو انه كلما كانت الشخصية من الجدة والاصـــالة والحيوية بمكان ، زاد استمتاعنا بها واختفى السؤال النقدى التقليدى : لماذا نستمتع بها ؟ وربما كان الدور الذى لعبته هذه الشخصية يتركز فى مدى الزيف الذى طبع عليه المجتمع ‥ لأنه فى مجتمع تزيف فيه الحمير لا نعجب اذا وجدنا الزيف هو الصفة المميزة للأفراد عموما ‥

اما عن شخصية الفلاح أبو تور فيمثل الظلم الاجتماعى الواقع على كاهل الفلاحين من قبل الاقطاعيين ‥ وهو لا يستطيع القراءة أو الكتابة ولذلك يلجأ الى خميس لكى يكتب له شكواه ضد الاقطاعى :

أبو تور : الراجل المؤذى ‥ البيه بسلامته ياخد الأرض والمحصول والبهايم وعايز يحبسنى كمان ‥

ولكنه لا يعرف كيف يكتب الشكوى والى من سوف يرسلها وينتهى به الأمر الى صرف النظر عنها تأكيدا للنغمة القدرية التى يمثلها الشيخ عبد الأحد الدرويش فى المسرحية، برغم ان أبو تور يثور على هذه القدرية فى نهاية المسرحية ‥

أما سامى الشاب الثائر ضد أوضاع الظلم الســـائدة فى المجتمع وصديقاه حازم ويوسف فيمثلون النغمة المعارضة للجو الراكد الذى تعيشه باقى الشخصيات ، اذ أنهم يجسدون حركة المجتمع فى طريقها نحو التطور والتقدم برغم كل صنوف الرواسب والعقبات والركود التى يرزح تحتها الشعب ‥ ولكنهم يسلكون الطريق المسدود : طريق القتل والاغتيال الذى لا يؤدى الا الى القضاء على أفراد معدودين بينما الظلم الاجتماعى مستمر لان النظام لم يهتز من جذوره لمثل هذه الاغتيـــالات الفردية ‥ أى أن سعد الدين وهبه يقول ان القضاء على الفرد لا يعنى القضاء على المجتمع الذى يمثله ، لأن المجتمع عنده يتمثل فى كيان متكامل يشد أزر بعضه ولا يمكن تغييره بالقضاء على حياة قلة من أفراد ‥ وهو بهذا يؤكد حتمية الثورة الشاملة التى تغير من أوضاع المجتمع وتهزه من جذوره ولذلك تطيش طلقاتهم لان حركة المجتمع تشق طريقها بأسلوب المحاولة والخطأ ولا تجد لنفسها طريقا معدا جاهزا لأن ظروف كل مجتمع وكل عصر تختلف عن الأخرى تماما كما تختلف بصمات الأصابع ‥ وتكون النتيجة أن يقع سامى ضحية هذا الخطأ الذى ترتكبه حركة المجتمع عندما تطيش طلقاته :

سامى : (يسير وهو يحدث نفسه) عنده خمس عيال ·· طيب أنا ·· لا ·· لازم فيه طريقة تانية ·· سكة تانية ما أعرفهاش ·· طيب ألاقيهـــا ازاى ·· لا ·· موش راجع ·· موش راجع ·· موش عارف ··

ويسلم سامى نفسه للسلطات لأنه لا يتحمل وخز الضمير بعد أن أخطأ فى قتل الرجل الذى أراده ، مما يؤكد القـــدرية التى كتبت على كل الشخصيات حتى الثورية منها ، لأن الثورية التى تتمشى مع حركة المجتمع هى الثورية الجماعية وليست الثورية الفردية التى لا تؤثر الا على أفراد قلائل ، وبالتالى لن تؤثر فى سير حركة المجتمع التى تمثل القدر بوقع أقدامه الرهيبة ·· ومن ثم فان الثورة قدر كتب على كل المجتمعات التى بلغت أقصى درجات التحلل والانهيار حتى تجدد نفسها بنفسها كما يفعل طائر العنقاء الأســـطورى عندما يحترق لكى يبعث من جديد ·· ونجد خضرة رمز مصر ·· تؤكد فى نهاية المسرحية هذا الخط الثورى ·· وهو الخط الذى أكده سعيد من قبل فى « المحروسة » وصابر فى « السبنسة » · أى أن مسرحيات سعد الدين وهبه السابقة قد تحولت الى تجسيد درامى لحركة المجتمع فى طريق الثورة والتجـــدد ·· فرغم كل مظاهر الظلم الاجتماعى والانهيار الاقتصادى والصراع الطبقى والتخلف الثقافى ، هناك دائما الأمل فى الثورة التى ستعيد الأوضاع المقلوبة الى وضعها الطبيعى ·· فى نهاية المسرحية تسبح خضرة فى خواطرها وهى تحدث نفسها :

خضرة : سلم نفسه ليه ؟ قتل الراجل ليه ؟ علشان يوسف قال له ؟ علشان كان فاكره الراجل التانى ؟ علشان كان لازم يقتله علشان يســـلم نفسه ؟ كان عايز يقعد على طول على الكوبرى · أنا قلت له لا ·· قلت له لك بيتك ومدرستك · هو قال لى ماتقعديش على الكوبرى ·· الكوبرى علشان الناس تعدى ليه · موش علشان نقعد عليه · وأنا قعدت ·· ماكنش فيه مطرح تانى ·· كنت باستناه ·· استنيته وجه · كنت عارفة انه جاى ·· جانى وايديه حمرة ·· ماكنتش عارفه انه حاييجى ايديه حمرة ·· ايديه حمرة ليه ؟ قتل الراجل ليه ؟ سلم نفسه ليه ؟ علشان أنا قلت له فيه سكة تانية ·· صحيح فيه سكة تانية · سكة تانية غير الكوبرى ·· طيب أنا كنت عايزاه · كنت مستنياه ·· على الكوبرى لكن حايرجع ·· طيب وأنا استنى هنا ليه ؟ أستناه على الكوبرى ·· طيب وهو الكوبرى هنا ليه ·· (تدور فى المسرح كالمجنونة) موش جاى ·· حاييجى ؟

ورغم أن كل الشخصيات تعيش فى مأساة المجتمع ، فاننا نحس أنها مأساتها أيضا ·· فلا يوجد انفصال بين الذات الجمعية والذات الفردية ·· ولقد قصت علينا الشخصيات قصصا جانبية حدثت لها ·· وربما بدت هذه القصص الجانبية غير ذات علاقة وثيقة بالنسيج العام للمسرحية ··

ولكن فى نهاية المسرحية نشعر أن هذه القصص لم تكن مجرد لمسات الفرشاة المتفرقة بحيث نجمع منها الانطباع العام فى نهاية العمل الفنى بل كانت النغمات المتفرقة والمتعارضة واللقطات المجسدة لسلوك الشخصيات وتفكيرها وملامح المجتمع وخصائصه ‥ واذا كانت هذه القصص قد أوحت لنا أن الشخصيات تعيش فى عزلة تامة عن بعضها البعض ، كل منها فى عالمها الخاص ، الا أن الاحساس المشترك فيما بينها بالمأساة العامة قد وحد بينها وخلق تناغما متفاعلا داخل المسرحية ‥ وبهذا تحول المجتمع من مجرد كيان استاتيكى ينتمى الى الدراسات الاجتماعية الجافة الى كيان ديناميكى حى يتنفس من خلال الشخصيات التى لعبت دور ملامحه ومكوناته وفى نفس الوقت لم تفقد خصائصها الذاتية وملامحها الفردية ‥

فى مسرحية « سكة السلامة » تختفى نغمة الثورة الاجتماعية التى وجدناها فى المسرحيات السابقة ويحل محلها نوع غريب من القدرية الحتمية والجبرية التى لايمكن أن نقر منها الشخصيات مهما حاولت بلوغ مرتبة سامية من النضج والكمال ‥ واذا كانت الشخصيات تقدم لنا ملامح مختلفة من المجتمع المعاصر ويضعها الكاتب فى مواجهة خطر الموت حتى يحدث داخلها التأثير الدرامى المطلوب ، فانها تعود سيرتها الأولى بمجرد زوال هذا الخطر ‥ أى أن التطور الدرامى هنا يدور فى حلقة مفرغة ‥ ولا يعيب المسرحية دورانها فى حلقة مفرغة طالما أنها تعبر عن الفراغ والضياع الذى تعيشه الشخصيات ‥ ولكن هل معنى هذا انعدام الأمل فى التطور والتقدم بعد كل الثورية التى شهدنا طلائعها فى «المحروسة » و « كفر البطيخ » و « السبنسة » و « كوبرى الناموس » ؟! ‥ نحن لا نلزم الكاتب باتباع خط معين يخضع له كل أعماله ، ولكنه طالما يعالج نفس المجتمع فما السبب الذى جعل التشاؤم يحل محل التفاؤل ؟! لا نريد من الكاتب أن يكون متفائلا بالاكراه لأن جو العمل الفنى وظروفه هى التى تحدد ملامحه وخطوطه العريضة ‥ ولكن الممارس لدراسة أعمال الكتاب والفنانين العالميين يجد أن هناك خطا مباشرا أو غير مباشر يسرى فى معظم أعمالهم مع الاعتراف المطلق بأن العمل الفنى يجب أن ينفصل انفصالا تاما عن ذاتية الفنان ، مما يجعلنا نبحث عن تفسير جديد لهذه الروح التشاؤمية التى هبطت على سعد الدين وهبه وسادت « سكة السلامة » ‥

أحيانا يشعر الفنان الثورى أن ابراز الجانب الايجابى لن يؤثر فى جمهور النظارة لأنهم يلمسونه فى حياتهم العملية ، لأن المجتمع يفخر دائما بهذا الجانب الايجابى ويعلن عنه فى كل فرصة متاحة حتى يتيح لكل أفراده لمسه ومعرفة ملامحه ‥ واذا حاول الفنان تجسيد هذا الجانب فسوف يصبح ضمن وسائل الاعلان عنه ‥ ولاشك أن أى فنان يربأ بنفسه عن أن يكون مجرد وسيلة وقتية للاعلان تنتهى بانتهاء زمن الشيء المعلن عنه ‥ ففى هذه الحالة يلجأ الفنان الى تجسيد الجانب

السلبى للمجتمع حتى يستحث الناس الى المزيد من الكفاح والجهد للتخلص منه ٠٠ وخاصة أن الجانب السلبى غالبا ما يختفى عن العين المجردة وأحيانا يعمد المجتمع الى اخفائه لأن الطبيعة البشرية تخجل دائما من ابراز العورات ٠٠ ولكن الفن لا يخجل بل يبرزها ويلقى عليها الأضواء حتى يرى الناس أنفسهم فى ضوء حقيقى يكشف المزايا والعيوب ٠٠ من هنا تبدو هذه الروح التشاؤمية فى مسرح سعد الدين وهبه امتدادا طبيعيا للثورية التى تبدت فى المسرحيات السابقة ٠٠ فقد كشف عن عيوب المجتمع الماضى عن طريق هذه الثورية واستمر فى نفس المنهج ابتداء من « سكة السلامة » فكشف عن عيوب المجتمع المعاصر ٠٠ وبالتالى لا نعد روحه تشاؤمية بالمفهوم السلبى الذى يدعو الى الاستسلام والتقاعس وتقبل ما تأتى به الأيام ٠٠ ولكنها نفس الروح الثورية التى تدعو الى تغيير الواقع بالتخلص من جانبه السلبى ، لأن الخطوة الأولى فى العلاج تتركز فى التعرف على المرض وكشفه ٠٠ فهو يدعو الى القضـــــاء على المظاهر الاجتماعية الفاسدة التى يقدمها فى « سكة السلامة » ومحاولة تغيير روح الحقد الاجتماعى الى روح التسامح المنطلقة فى « بير السلم » والقاء نظرة جديدة الى أحوال المسرح العربى التى ساءت بسبب مدعى النقد فى مسرحية « كوابيس فى الكواليس » ٠٠ وكشف الجوانب السلبية التى أدت الى النكسة فى « المسامير » ٠٠

وطبقا للمنهج الســـابق نجد أن كل الشـــخصيات التى يقدمها ســـعد الدين وهبه تمثل كل الجوانب الســـلبية فى المجتمع المصـــرى المعاصر ٠٠ فهو يقدم مجموعة من ركاب الأوتوبيس الصـــحراوى الذى يعمل على خط مصر ـ الاسكندرية ٠٠ وكل منهم ذاهب الى هناك بهدف يختلف عن الآخر ويتمشى مع ظروفه النفسية والاجتماعية ٠٠ نجد سوسو الممثلة الفاشـــلة التى تبلغ الثلاثين من عمرها ، قاصـــدة الأسكندرية للتمثيل فى فيلم تعاقدت على العمل فيه هناك ٠٠ وذلك فى صحبة قرنى الريجيسيرالقائم على أعمالها والذى يكاد يصـــبح اســـما على مسمى لأنه يقوم بدور القواد أيضا عندما يساوم الرجال الذين يرغبون سوسو ٠٠ ثم نلتقى بســـليمان سائق البولمان الذى يقود سيارته فى أول رحلة له الى الاسكندرية ولذلك ضـــل الطريق ووضـــع الركاب فى هذا المأزق الذى واجهوا فيه خطر الموت عطشـــا وجوعا ٠ ٠ونجد أيضا عويس سائق الســـيارة الفنطاس ، ناقلة البنزين ، وهو فى طريقه الى الاســـكندرية بعد أن صفت شـــركة البترول الأجنبية أعمالها فأصـــبح بلا عمل ٠ وهناك حســـين رئيس مجلس الادارة الذى يمتاز بالذكاء الفاسد والأنانية المطلقة ويستغل منصبه أسوأ استغلال ٠٠ عن طريق الواسطة والرشوة والمحسوبية ٠٠ ونلتقى بفكرى الصـــحفى الذى باع ضـــميره من زمن ٠٠ وباع معه أيضـــا أمه ٠٠ من أجل تحقيق صـــحفى مثير ٠٠ وبالطبـــع

لا نتوقع أى خير من شخص يفرط فى أمه التى يجب اعتبارها أعز مخلوقة عند الانسان ٠٠ وقد كانت وجهته الأولى مرسى مطروح وليست الاسكندرية ولذلك أوحى لسليمان سائق البولمان بأن يسير فى طريق مرسى مطروح على أساس أنه طريق الاسكندرية حتى يصل مقصده على حساب باقى ركاب الاتوبيس القاصـــدين الاسكندرية ٠٠ ثم نقابل أبو المجد المحامى المتكبر المتعالى الذى ينظر الى باقى البشر كأنهم حشرات لأنه يعتبر نفسه من طينة أسمى من طينة البشر ٠٠ ثم نجد محمد الموظف والزوج الهارب من بيت الزوجية مع زوجة صـديقه الهام لقضـــاء يومين جميلين فى الاسكندرية ـ ثم نقابل جلنار زوجة الباشا السابق التى هرمت مثلما هرم مجتمعنا القديم ٠٠ ومازالت تعيش فى أوهام الماضى مما جعلها تقصد الاسكندرية لتستشير قارىء البخت اليونانى الذى اشتهر بصـــدقه فى معرفة ما تحمله الأيام القادمة فى جعبتها ٠٠ ثم نتعرف على عثمان عمدة الأرياف التقليدى الذى يذهب الى الاسكندرية لعله يجد واسطة لابنه الذى يرغب فى الحاقه بكلية الهندسة ٠٠ ووقفت نصف درجة عقبة فى سبيل تحقيق هذه الرغبة ٠٠ ثم نجد الغلام فتوح المصاب بالشـــذوذ الجنسى والذى يلقبه أصحابه بتوحة ٠٠ وهو ذاهب الى الاسكندرية لممارسة الشذوذ الجنسى الذى احترفه ما بين مصر والاسكندرية ٠٠ ثم نقابل اسماعيل التاجر الرأسمالى الذى سحب كل مدخراته من المصارف الوطنية قبل حركة التأميم الشهيرة فى ٢٢ يوليه ١٩٦١ وحملها كلها وبصفة دائمة فى حقيبة يد يظن من تقع عليها عيناه أنها تحتوى على مجرد بعض الملابس الداخلية ٠٠ وقد قصد الاسكندرية هو الآخر بدوره لكى يشترى سفينة قديمة يقوم باصلاحها وتسييرها من أجل مضاعفة رأسماله الذى أنقذه من التأميم ٠٠ وأخيرا نجد رضوان حارس القبور المجنون الذى التقت به الشخصيات فى خرائب العلمين ومازال يعيش وسط أصداء الحرب العالمية الثانية وجوها المشبع بالتوتر والخراب ٠٠

هذه هى النماذج الاجتماعية التى يقدمها الكاتب فى « سكة السلامة » ومن الواضـــح أنها تمثل ملامح مختلفة وخصـــائص متعددة للمجتمع المعاصر لأن أسلوب كل شخصية فى الحوار والســـلوك ينبع من طبقتها الاجتماعية القادمة منها ٠٠ ولذلك كان الاحتكاك بين هذه الشخصيات بمثابة الصراع بين الطبقات التى تمثلها ٠٠ ولم تخف حدة الصراع سوى فى اللحظات التى واجهت فيها خطر الموت ٠٠ ولكن بمجرد زوال الخطر عاد الصراع الى ايقاعه الحاد مرة أخرى لكى يؤكد الفكرة التى تقول ان الصراع بين البشر سيظل طالما كانت هناك حياة ، وأنه لايمكن القضاء على هذا الصراع ولكن يمكن توجيه طاقته الى خير البشرية بدلا من تركه يعمل فى مجال التطاحن والتدمير حتى يقضى على ما هو خلاق ومنتج ٠٠ ولنأخذ بعض النماذج من حوار كل شـــخصية لنرى الى أى مدى تمثل طبقتها الاجتماعية وبالتالى تمثل حتمية الصـــراع بين الطبقات المختلفة بحكم التمسك بالكيان الذاتى والمكاسب الاجتماعية :

أبو المجد : دا كلام فاضى ·· دى فوضى ·· لازم نرفع قضية على الشركة والسواق الأعمى اللى كان حايودينا فى داهية ··

عثمان : ربنا مايجيب قواضى ··

أبو المجد : ليه ·· ؟ التذكرة دى تعاقد ·· تعاقد بين الشركة والراكب على توصيله لمكان معين فى ساعة معينة والشركة أخلت بالتعاقد ·· لا وصلنا ولا حاجة ·· دا غير الاصابات ··

فكرى : يظهر ان ماحدش أصيب ··

أبو المجد : لسه بقيت الركاب ··

فتوح : ماحدش اتصاب ازاى ·· أنا اتصبت ·· صابتنى عين ·· آى والنبى عين ·· عين وصابتنى ·· عين وحياتك يافتوح ··

قرنفل : أما تروح ابقى خلى ماما ترقيك ··

فتوح : أنا مش رايح لماما ·· أنا رايح لأصحابى ··

قرنفل : ابقى قول لأصحابك يرقوك ·· عشان العين ··

(يدخل حسين رئيس مجلس الادارة)

حسين : لابد من تحديد المسئولية ·· أنا كنت حاروح فيها ·· دا مش كلام دا مش كلام أبدا ··

·· هذه هى البدايات التى تشكل مصادر الاحتكاك بين الشخصيات ·· ولعل سعد الدين وهبه بتحريكه كل هذه الشخصيات على المسرح يمثل حركة المجتمع المعاصر لأنها تتحرك وتتحدث وتتكلم فى حضور بعضها البعض لدرجة أن المنصة لا تخلو من احداها طوال العرض ·· ولا يعجز الكاتب عن أيجاد العلاقات المتشابكة بينها ·· ولنأخذ الحوار بين عثمان العبدة وفكرى الصحفى مثالا على هذه العلاقات الشخصية التى تنشأ بين الأفراد بحكم تشابك المصالح الاجتماعية :

فكرى : وجرى لك ايه كفى الله الشر م الصحافة بقى ··

عثمان : خاربة بيتى ·· كل يومين والتانى عشرة جنيه خمسة جنيه والحالة طين وأنت سيد العارفين ··

فكرى : عارفين ايه خمسة جنيه أيه وعشرة جنيه ايه ؟

عثمان : بتاخدهم الصحافة (بضم الصاد) المحافظ مسافر المحافظ بسلامة الله رجع م السفر ·· مدير التعليم بيجوز بنته ·· الحكيمباشى عمته ماتت ·· لسه الجمعة اللى فاتت بس دافع خمسة جنيه فى طهور ابن رئيس المدينة ··

ودائما ما يجنح سعد الدين وهبه الى التصـــوير الكاريكاتيرى كأسلوب لالقاء الضوء على العلاقات الاجتماعية السائدة بين الأفراد ذوى المصالح المتشابكة وابراز المدى الذى وصلت اليه · وهذه حيلة مسرحية يوفق الكاتب فى استعمالها اذا اســـتغلها فى مكانها ·· لأن الفن ليس تصويرا فوتوغرافيا للواقع المعاصر وعلى هذا فالفنان يملك الحق فى تغيير نسب الأشياء وأبعاد الموجودات بما يتناسب مع تشكيل عمله وأبعاده ·· واذا طبقنا هذا على الموقف السالف ذكره وامتداده الكاريكاتيرى لوجدنا أن سعد الدين وهبه استطاع بلورته من خلال عنصر المبالغة والتضخيم واثارة السخرية منه :

فكرى : خمسة جنيه فى طهور ابن رئيس المدينة ··

عثمان : ايوه ·· شكر وتأييد ··

فكرى : شكر وتأييد لرئيس المدينة اللى طاهر ابنه ؟

عثمان : الشكر للدكتور اللى طاهر الواد والتأييد لرئيس المدينة ··

ومن الطبيعى فى موقف مثل الذى وقعت فيه الشخصيات أن ينشأ حوار يربط بينها وجدانيا على الأقل ·· ولكن نظرا لتعددها واختلاف الطبقات الاجتماعية التى تمثلها فانه يصعب تنظيم حوار يمكن أن يكشف لنا صراعاتها النفسية والاجتماعية ·· واذا تدخل الكاتب لتقديمها لنا بطريقة أو بأخرى فان هذا يعد تدخلا مباشرا أو غير مباشر منه قد يؤثر على موضوعية المسرحية ·· ولذلك فهو لم ينب أيا من الشخصيات ليقوم بدوره بل ترك الصحفى فكرى يؤدى المهمة بحكم وظيفته التى تدفعه دائما الى استقصاء الأخبار وأحوال الناس ·· ولم تكن الشخصية مدسوسة على المســـرحية بل مثلت احدى القطاعات الاجتماعية التى تكونت منها مستويات المسرحية ·· ولذا قام فكرى بســـؤال الشخصيات عن مهنها وأحوالها الاجتماعية لعله يحصل على سبق صحفى ···

وهكذا تشـــعبت الاهتمامات بين الشخصيات بأسلوب طبيعى بعيد عن التصنع والتكلف مما ترتب عليه ايجاد علاقات اجتماعية فرضـــتها الظروف التى وقعت فيها الشـــخصيات ·· ولكن مازالت هذه العلاقات تقوم على مستويات مختلفة لان كل شخصية تتكلم من موقعها الاجتماعى ·· ولذلك فالصراعات ستتعدد ولكن لن يكون هناك محك واحد ومشترك يستطيع به الكاتب ربط هذه الأنماط المختلفة ووضعها موضـــع الاختبار باستعمال مقياس واحد ·· ولذلك لجأ المؤلف الى مقياس الجنس الذى يشترك فيه جميع الناس بحكم الغريزة ومهما اختلفت الطبقات الاجتماعية وتباعدت فالجميع ســـواسية أمامه ·· وقد قامت سوسو الممثلة الفاشلة الجميلة بهذا الدور ·· فكل من الرجال يحاول الحصول عليها بطريقته الخاصة وتقديم وسائل الاغراء التى تتيحها له طبقته الاجتماعية ومركزه

الوظيفى ٠٠ ولأول مرة فى حياتها تحس سوسو بأهميتها وأن الجميع يطلبونها وفى حاجة الى سحرها وجمالها ودلالها ولذلك تتمنى أن يظل الموقف الراهن على ما هو عليه رغم خطر الموت القابع أمام الجميع ٠٠ فقد ملت الحياة الزائفة التى تعيشها وظنت أن مجموعة الركاب قد توجتها ملكة عليها ٠٠ وهى الآن تباشر سلطاتها ودلالها وتنعت الرجال المتهافتين عليها بأنهم علل وأمراض أصيبت بها البشرية ٠٠

ثم تقص كل شخصـــية بعض الحوادث والقصص الجانبية التى مرت بها فى حياتها الخاصة ٠٠ وكلما زادت القصص ، اتسعت الخلفية الاجتماعية وبرزت ملامحها الدقيقة ٠٠ ولـــكن هذا لم يؤثر على تطور الشـــخصيات لأن القصص تدور حول أحداث ماضـــية انتهت أثرها على الشـــخصية ، ولذلك يظل ســـلوك كل شخصية نمطيا لا يتغير ٠٠ أى أن الخيوط المشكلة للنسيج تسير متوازية توازيا دقيقا ٠٠ لا يقترب من التلاقى الا فى اللحظات التى يخيم فيها شبح الموت على الشخصيات ٠ وعندما ينقشع ويتأكد الجميع من الوصول سالمين الى مقصدهم يعودون سيرتهم الأولى ٠٠ وتعود الخيوط الى التوازى ٠٠

ومن ثم فان الحوار الذى دار بين الشخصيات قد قام بمهمة كشف عيوب المجتمع ومفاسده ولكنه لم يطور الشـــخصيات التى وزعت بينها البطولة بالتساوى ولم تنفرد احداها بها لأن البطولة منعقدة دائما للمجتمع عند سعد الدين وهبه ٠٠ ولعله لم يطور المجتمع فى مسرحيته لأنه أراد أحداث التطور فى المجتمع الموجود بقاعة المسرح والذى يشاهد مسرحيته ٠٠ وربما اعتقد أنه لو قام المؤلف بالتطوير المطلوب داخل مسرحيته لمنح الجمهور تعويضا سيكلوجيا قد يستغنى به عن أحداث التطوير فى الواقع المعاش لأنه سيخرج مرتاحا وسعيدا بالانتصار الذى حققته سنة التطور وحركة المجتمع فى المسرحية مما قد يعمى بصره عن رؤية الواقع الراكد الذى يعيشه بالفعل ٠٠

ولهذا يمكننا القول بأن المؤلف قد اتخذ من نفسية الجمهور ووجدانه ارضا جديدة يمد اليها النسيج الذى يشكل مسرحيته حتى تكون الصـــلة وثيقة بين العمـــل والمتلقى ٠٠ فهو يحمله مســـئولية التغيير والتطوير والقضاء على الجوانب الســـلبية فى المجتمع الذى برز أمام عينيه فى المســـرحية راكدا وفى حاجة الى تحريك ٠٠ وبذلك يهدف الى الاثارة واجبار الجمهور على التفكير ولا يرمى الى تنظيم الاحساسات واراحته من القلق والتوتر الذى يعانيه ٠٠

ومن هنا كان اهتمام سعد الدين وهبه بالقصـــص الجانبية التى ترويها الشخصيات فى سياق الحوار لأنها تجسد أمراض المجتمع بأسلوب واضح وصريح ٠٠ وهو لم يكتف بهذا بل استغل التحقيق الذى كتبه

الصحفى فكرى فى تكثيف المأساة التى تعيشها الجماعة الممثلة لعصرها ·· ولنترك المحامى أبو المجد يقرأ التحقيق الذى كتبه فكرى :

أبو المجد : (يقرأ) كانت مجموعة غريبة من الآدميين ·· لا أعرف كيف اجتمعت كلها فى سيارة واحدة ·· مجموعة متناثرة من الشخصيات الطفيلية التى تنمو كالأعشاب وتتسلق المجتمع ··

وعن الممثلة سوسو يقول فكرى : « ممثلة مدعية تافهة لا تحسن الا التمثيل على خشبة الحياة » ·· وكتب فى تقريره الصحفى عن جلنار : « وسيدة من مخلفات المجتمعات الساقطة سمينة وغليظة ·· تزيد كمية المفتقة التى أكلتها فى حياتها عن كمية الرمال التى تسير فوقها ·· » وعن عثمان كتب فكرى : « وعمدة من الأرياف ·· كل ما فيه ينطق بالجهل والخبث والمرض ·· » وعن حسين رئيس مجلس الادارة : « ورئيس مجلس ادارة احدى الشركات اجتمعت فيه كل أمراض العصر من الغرور والادعاء مع سطحية متقمعة وبيروقراطية واضحة ·· »

وعن قرنى كتب يقول : « وشخص لا عمل له يسمونه الريجيسير · يقولون ان وظيفته أن يجلب الممثلات الى الاستديوهات ولا مانع عنده من أن يجلب ···· » ·

وعن أبى المجد نفسه الذى يقرأ التقرير كتب فكرى : « ومحامى عصبى ساخط يفجر سخطه دائما فى غيره ·· ولا ينظر قط الى نفسه · »

وعن اسماعيل البحراوى : « ورجل غامض يحمل حقيبة غامضة لا نعرف حقيقته أو حقيقة حقيبته ·· »

وعن الهام ومحمد : « وهناك عاشقان ·· رجل وامرأة ·· استطعت أن أعرف حقيقتهما ·· الرجل زوج لامرأة أخرى ·· والمرأة زوجة لرجل آخر ·· ذهبا فى غفلة عن الزوج والزوجة يبحثان عن المتعة على شاطىء البحر فى الاسكندرية ·· وان كنت لا أشك أن زوجها وزوجته يبحثان أيضا عن المتعة ·· ربما على شاطىء نفس البحر فى مكان آخر ·· »

وعن فتوح يقول : وآخر المطاف شىء اسمه فتوح ·· انه مجرد شىء » ··

ويستانف تقرير : « منذ اللحظات الأولى التى تأكد فيها هؤلاء أنهم انعزلوا عن العالم ·· بدأت نفوسهم تتكشف عما يخفونه ·· بدأ رئيس مجلس الادارة يطارد الممثلة ·· وبدأت الممثلة تطاردنى وبدأ العمدة يطارد السيدة وبدأ المحامى يطارد الزوجة الهاربة ·· وبدأ الزوج ينضم الى قافلة الباحثين عن اللذة الداعرة فى جسد الممثلة ·· العابرة ·· » والذى

يطلع على تقرير الصحفى يظن أن هذا الصحفى من النزاهة وبعد النظر ونضوج التفكير بحيث استطاع تحليل هذه الجماعة تحليلا موضوعيا يكشف قطاعات المجتمع التى تمثلها ٠٠ ولكننا نفاجأ أنه كشف عيوب المجموعة لابراز عظمته وبعد نظره وشجاعته الفائقة وكبريائه الكاذب على حسابها ٠٠ وبهذا ينضم الى نفس المجموعة الزائفة المدعية الجبانة ٠٠ وبذلك يختفى أى بصيص من الأمل فى القطاع الذى قدمه المؤلف من خلال هذه المجموعة مما يدفع المتفرج الى التفكير بعد أن ظن فى الصحفى خيرا لنظرته الموضوعية الثاقبة ٠٠ ولكنه يختم تحليله بقوله : « وكانت السمة الواضحة فى هذه الحثالة البشرية هى الجبن الشديد والخوف الشديد ولولا وجودى بينهم لماتوا من الخوف ٠٠ وهذه المغامرة التى فرضت علينا أعطتنا صورة لاختبار قدرتى على مواجهة الشدائد ٠٠ »

وبعد أن تمر الأزمة التى واجهتها الشخصيات نجدها تعود سيرتها الأولى فيما عدا قرنى وسوسو اللذين تأثرا بالتجربة وقررا تغيير نمط حياتهما ٠٠ واسماعيل البحراوى التاجر الذى لم يحتمل الأزمة فمات ودفن فى نفس المكان ، وكأن المجتمع القديم يسلم نفسه أخيرا الى الفناء ٠ ولكن التغيير الذى حدث داخل قرنى وسوسو والذى يوحى بالتغيير الذى يجرى داخل المجتمع المعاصر لا يكفى ليساير حركة المجتمع ولذلك يخرج الجمهور من المسرح وفى نفسه نوع من الرغبة الشديدة فى تغيير أسرع لأن سعد الدين وهبه لم يرضه عن طريق تنظيم أحاسيسه وإراحته نفسيا بل أثاره ودفعه الى التفكير بنفسه فى ايجاد مخرج من هذا الركود السائد ٠٠

فى مسرحية « بير السلم » تخفت أصداء المجتمع وتلزم الخلفية الدرامية ٠٠ ولكن يبدو أنه قد عز على سعد الدين وهبه أن يترك المجتمع فى الخلفية هكذا وهو الذى أفسح له نسيج مسرحياته السابقة ليلعب دور العمود الفقرى كما بينا ٠٠ فلقد وجد أن « بير السلم » تغوص فى أعماق النفس البشرية على مستويات عدة منها الميتافيزيقى والفردى والاجتماعى ٠٠ أى أن المستوى الاجتماعى لم يصبح الخط الأساسى الموجه للاحداث، ولأنه لم يتخلص بعد من سلطان الخلفية الاجتماعية على مقدرة الخلق الفنى عنده ، فقد أدخل دور الراوى عنوة لكى يؤدى مهمة النقد الاجتماعى عنده ، مما أفسد البناء الجميل الذى تميزت به « بير السلم » ٠٠ فقد فرض منهج بريخت فى ربط المنصة بالصالة على مسرحيته ولم تكن فى حاجة اليه ٠٠ وقام الراوى بنقد اجتماعى والقاء خطب طويلة لا علاقة لها بالنص المسرحى ، اذ أنها تعالج بعض العيوب الاجتماعية المؤقتة التى ربما انتهت بانتهاء عرض المسرحية بشهور معدودة ٠٠ وعلى هذا اذا عرضت المسرحية مرة أخرى فلن تجد كلمات الراوى أى صدى فى نفس الجمهور ٠٠ وبذلك يرهن سعد الدين وهبه صدى الانفعال الدرامى عند الجمهور بمظاهر وقتية مما يؤثر على استمرار مسرحيته ٠٠

واذا كانت مهمة الناقد تقتصر على نقد العمل الفنى وتحليله كما هو كائن بالفعل وليس كما يجب أن يكون ، فاننا سنتعدى حدود هذه المهمة لأول مرة لأن المسرحية تحتم علينا هذا ، ونقترح على سعد الدين وهبه حذف كل الخطب الطويلة التى لصـقها فى مقدمة كل فصـل من مسرحيته ولعبت دور الزوائد والنتوءات والشوائب والأورام التى أفسدت من جمال المسرحية وبنائها المحكم ٠٠ فنحن نرحب بالمجتمع كمضمون للعمل الفنى ولكننا نرفضه عندما يفرض فرضا ويصير عالة على البناء ٠٠ بدليل أنه اذا قام سعد الدين وهبه بحذف كل ما قاله الراوى فى مقدمة الفصول فلن يتأثر البناء بل سيكتشف جماله وأبعاده وأعماقه بعيدا عن التشويش الذى أحدثه الراوى ، لأن مضمون المسرحية يدور حول بحث الانسان عن الخلاص وانتظار الأمل الذى ربما لن يتحقق ٠٠ وهو مضمون فلسفى جميل لا علاقة له بما يقوله الراوى وبسلوكه على المسرح عندما تدق الموسيقى السلام الشعبى المعروف ثم يدخل مرتديا ملابس الفلاسفة فى القرن التاسع عشر برغم أن الفلاسفة فى أى عصر لم يكن لهم أى زى خاص بهم بل لبسوا مثلما ارتدى أبناء عصرهم ٠٠ المهم أن الراوى يتقدم ويقف أمام المائدة ويسكت الجميع باشارة من يده ثم يتنحنح ٠٠ ثم يسعل ويخرج منديلا من كمه يمسح به فمه فى رقة ثم يتمخط بصوت مرتفع ثم يعيد المنديل الى كمه ٠٠ ويستدير كمن يتذكر شيئا فيتجه الى السبورة ويتناول قطعه من الطباشير ويكتب التاريخ على السبورة البيضاء ٠ وهنا نكتشف لأول مرة أن الطباشير أسود ٠٠ يكتب التاريخ الميلادى والهجرى والقبطى ٠٠ ثم يعيد الطباشـير الى الصـندوق ويعود أمام المائدة ويتحدث ٠

كل هذه الضـجة الفارغة لكى يبدأ فى حديثه الملىء باللغو والنقد الاجتماعى الساذج مما يؤجل استمتاعنا بالمسرحية أو لعله يفسده كلية ، لأن اعداد المتفرج أو القارىء نفسيا لتقبل العمل الفنى له دور كبير فى سـريانه فى وجدانه وفى الموقف الذى سـيتخده منه بعد ذلك ٠٠ ونحن لا نتوقع من الجمهور أن يقف موقفا موضوعيا من العمل كما نتوقع من النقاد على سبيل المثال ٠٠ فالجمهور يتمتع بالعمل من الجانب الذى يريحه أو الذى يجد أصداء فى نفسه لصلته بأحداث ومواقف مرت به فى حياته الخاصة ٠٠ ومعنى هذا أن التلقائية والعفوية تلعبان دورا حيويا فى نوع الأثر الذى سيحدث فى نفس الجمهور مما يتحتم على الفنان أن يراعى هذا اذا أراد أن يجد صدى لأعماله عند الجمهور ٠٠ ولكن سعد الدين وهبه لم يراع هذا بل ظن أنه يتحتم على الجمهور البحث عن الخط الأساسى الكامن تحت الرواسب التى تركها الراوى بأحاديثه الفجة التى لم تساعد الجمهور على تبين الأثر الذى يريد الكاتب احداثه بل ضللته بعيدا عنه ٠٠ ولنأخذ مقتطفات من حديث الراوى قبل الفصل الأول لندرك الى أى مدى فقدت فيه الصلة بالمضمون الفلسفى للمسرحية ٠٠ وكان يمكن المزج بين المستوى الاجتماعى لأحاديث الراوى وبين المستوى الفلسفى للمضمون داخل النسيج

نفسه · لكن هذا لم يحدث بل ظل النقد الاجتماعى للراوى طائرا فى جو المسرحية لا علاقة له بالأرضية الفنية التى يرسخ عليها المضمون الفلسفى ·· يقول الراوى :

« سيداتى آنساتى سادتى ·· مساء الخير ·· لقد جئت اليكم اليوم لأتحدث حديثا واضحا صريحا ·· فاننا معشر الأساتذة لا نتحدث الا بالصراحة ولا نقول الا الصدق · لأننا نعلم تماما أن الصدق منج ·· ولو اتبع الناس أسلوبنا الصادق فى الصدق لما ذهب الى المشنقة أحد ولا الى مستشفى الأمراض العقلية أحد ·· ولا انتحر أحد ·· ولا مات غيلة أحد · ولعاش الناس جميعا سعداء كالأساتذة ·· كيف لا وكلكم أساتذة وان كنتم لا تعلمون ··

سيداتى آنساتى سادتى ··

اغفروا لى أن أخرج من الموضوع فان فى رأسى أفكارا كثيرة وآراء جمة وأشياء كلها تتزاحم لكى تخرج اليكم وان كنت واثقا سلفا أنكم لن تفهموا كلامى كله ·· ولكن يكفينى جدا أن تفهموا بعضه ولكن حاولوا بالله عليكم ·· حاولوا فان من جد وجد ومن زرع حصد والثواب على قدر المشقة وان كنتم لا تجهلون ·· اننا نحاول من هذا المكان أن نكشف لكم ما فى الحياة من أسرار ·· وياللها من أسرار وما أروعها من أسرار وما أحقرها من أسرار ·· وما أرفعها من أسرار وما أدناها من أسرار ·· وما نيل المطالب بالتمنى ولكن تؤخذ الدنيا غلابا ··

(صوت تصفيق حاد وأصوات من تسجيلات حفلات أم كلثوم ·· الله ياست ·· أيوه ياسومة)

سيداتى آنساتى سادتى ··

لا أريد أن أطيل عليكم فى المقدمات فانى أعتقد أن المقدمات لاتهمكم بل تهمكم المؤخرات · والمؤخرات جمع مؤخر ومؤخر الصداق لابد أن ينص عليه عقد الزواج تقبضه الزوجة عند حلول أحد الأجلين · الموت أو الطلاق ·· وأبغض الحلال عند الله الطلاق ··

لندخل فورا الى الموضوع وأرجو الا يتوه منى الموضوع ·· واذا تاه فالرجا أن تتصلوا بى فى عنوانى زيرو زيرو صفر صفر شارع الرحمة حارة الشفقة درب الرأفة عطفة العطف حى مصر الجديدة على شاطىء النيل مباشرة ملك الســيدة بديعة عبد الواحد بديع ·· وبديع الزمان الهمزانى شاعر ايرانى ومعذرة للسجع فانه غير مقصود ·· جاء عفوا وأنا أتصور أنى كتبت الأوبريت والأوبريت غير الأوبرا والأوبرا هى تلك الدار التى تقع فى ميدان الأوبرا وقد بنيت فى مناسبة حفر قناة السويس وأغلقت مؤقتا بمناسبة حفر شارع الجمهورية ·· وبين الحفر الأول والحفر الثانى

عرضت أشياء كثيرة منها أوبرا عايدة وفرقة البولشوى وفرقة رضـــا والمسرح الكوميدى والمسرح الحزين غير مالك الحزين ومالك الحزين طائر حزين والحزين عكس السعيد والسعيد هو اليمن السعيد أيام الامام أحمد والامام أحمد غير أحمد بن طولون وهو الذى سك النقود باسمه وبنى جامع أحمد بن طولون الذى هدمت مئذنته ورفضت شركة القطاع العام اعادة بنائها لأن الميزانية تخلو من بند المصروفات النثرية ·

ويستمر الراوى فى القاء هذه التراهات على الجمهور دون ضرورة درامية ·· وقد يتعجب القارىء عندما يعلم أن ما يلقيه الراوى قبل الفصل الأول يغطى حوالى سبع صفحات ·· وعلى هذا يمكن أن يدرك الى أى مدى تتأثر المسرحية وأحداثها بهذه العقبة ·· وقد يقول قائل ان المسرحية بها لمسة من العبث لأن عزيزة ـ العضو الرابع فى أسرة الشبراوى ـ تحب أباها العليل وتعنى به ، وتؤمن ايمانا وثيقا بأنه سبيل من مرضه الطويل وأنه سيعود الى الحياة العادية يوما صحيحا معافى ليحاسب أفراد أسرته على سلوكهم الأنانى والحقير ، وهى الوحيدة التى ترى أباها وتشرف على علاجه وتحمل أخباره أولا بأول الى أفراد الأسرة فهى لا تسمح لهم بدخول غرفته حتى لا ينزعج من حضرتهم الكريهة ·· وهى تعيش فى عذاب متصل لا يخففه سوى أملها فى شفاء أبيها وعودته لمحاسبة الذين أضاعوا ثروته وخانوا ثقته ·· ولكن حين أوشكت لحظة خروجه يذهب اليأس بعقل عزيزة وتتذكر كل ما كانت تسمعه من أصـــوات تناديها وتعلن أن أباها قد مات وانتهى الى الأبد ولا عودة له ··

وهكذا ينطفىء الأمل فى لحظة تحقيقه مما شاع فى مسرح العبث كما نجد فى مسرحية « فى انتظار جودو » لصمويل بيكيت عندما ينتظر بطلا المسرحية هذا الشخص الذى يدعى جودو ويرمز الى الأمل ولكنه لا يأتى ·· وكما نجد فى مسرحية « الكراسى » ليوجين يونسكو عندما تتبع الشخصيات فى انتظار الخطيب المصـــقع الذى سيخطب مبينا لها طريقها فى الحياة من خلال خطبته ·· وعندما يأتى نكتشف أنه أخرس ·· ولكن لا يعنى مسرح العبث أن يقول الراوى أى شىء يخطر على باله ، لأن مسرح العبث ـ رغم التشتت الظاهرى فى مواقفه ـ يحمل فى طياته خطا خفيا يربط بين جزئيات المسرحية ·· وهذا لم يحدث فى حديث الراوى الذى جمع فى جعبته كل الأشياء التى لا تمت الى المسرحية بصـــلة ·· وياليته كان أخرس كالخطيب فى مســـرحية « الكراسى » لأنه ربما أفاد المسرحية أكثر بخرسه ، بدلا من تكرار حديثه الممل قبل كل فصل حيث يقدم لنا نقدا لبعض المظاهر الاجتماعية التى فرضت قسرا على المسرحية . وحاولت استجداء ضحك الجمهور ··

•

وتمثل الشخصيات فى هذه المسرحية نفسها فى أضيق الحدود على عكس المسرحيات السابقة التى مثلت فيها الشـــخصيات أنماطا وطبقات اجتماعية بكل خصائصها العامة وملامحها المميزة ·· ورغم أن هناك

بعض الملامح الاجتماعية الموجودة فى الشخصيات فلا يعنى هذا أنها نمطية لأنه لا يوجد الكاتب الذى يستطيع أن يقدم شـــخصيات بدون أية ملامح اجتماعية حتى لو كانت من خلق خياله المحض الذى لا يمت الى أرض الواقع بصلة ، لأنه فى مجتمع معين ويستمد منه مضمونه ٠٠ وليس الخيال سوى أشكال مركبة لوحدات بسيطة موجودة فى الواقع استطاع الكاتب أن يخلق بينها علاقات من صنعه ثم حاول الايهام بحقيقة هذه العلاقات من خلال الواقع الفنى لعمله ٠ وبالتالى نستطيع القول بأن أية أحداث تقع داخل العمل الفنى هى أحداث واقعية لأنها تستمد وجودها من واقع العمل نفسه وليس من واقع المجتمع ٠٠ ومهما سادت الملامح الاجتماعية مضمون المسرحية فهى تتحول الى عناصر فنية داخلها مثلها فى ذلك مثل الملامح الفلسفية والاقتصادية والعلمية والفكرية ٠٠ الخ ٠٠ هذا بالنسبة لمسرحيات سعد الدين وهبه السابقة أما بالنسبة لمسرحية « بير السلم » فقد كان هدفه خلق الشخصيات والغوص فى داخلها بحثا عن ملامح انسانية وخصائص فردية ولا يهمه كثيرا اذا كانت وثيقة الصـــلة بالمـــلامح العامة للمجتمع المعاصر لأنه تخلى فى هذه المسرحية عن نظرته الاجتماعية الشاملة راجعاً الى النظرة الفردية والميتافيزيقية المركزة ٠٠

ولذلك رأينا الشـــخصيات من الداخل أكثر من الخارج ٠٠ منها شخصية الأب محمد الشبراوى الذى نسمع عنه طوال المسرحية ولا نراه ٠٠ نراه بالبصيرة لا بالبصر ونعرف أنه مشلول لا يستطيع الحركة أو الكلام ٠٠ ظل مقيدا الى كرسيه سنوات طويلة داخل بئر السلم الذى تدور حوله أحداث المسرحية كلها ٠٠ ثم نرى شخصية حسن الشبراوى الابن الأكبر الذى تولى شئون العائلة منذ مرض أبيه ٠٠ وهو لا يمثل أى نمط اجتماعى معين بقدر ما يمثل نفسه ٠٠ نجده متسلطا متحكما فى كل أفراد الأسرة ٠٠ لاراد لارادته ٠٠ بدد ثروة أبيه على المظاهر الجوفاء حتى تبدو أسرة الشبراوى بالمظهر المزيف البراق أمام الآخرين ٠٠ ثم نقابل الابن الثانى الدكتور سامى المثقف الانعزالى السلبى الذى يرى تبذير أخيه الأكبر وطمعه ولكنه يلتزم بموقف المتفرج لأنه انصرف كلية الى كتبه وأهمل بيته وزوجته مديحة التى لم يهتم حتى بجسدها الجميل مما جعلها تصرخ طالبة الوصال :

عزيزة : خلاص ٠ مادام قاعد يقرا يبقى مالكيش حق يامديحة ٠٠ أنا فاكره حايقعد يعمل حاجة تانية ٠٠

مديحة : هو يعرف يعمل حاجة تانية ٠٠ ده عايش علشان القراية بس ٠٠

سامى : والله اللى يعيش معاكم يبقى أحسن حاجة يعملها أنه يحط وشه فى كتاب حتى لو ماكانش بيقرا ٠٠

ثم نقابل الابن الأصغر مصطفى الشبراوى الذى أصـــيب بانهيار عصبى بعد أن قابل الموت وجها لوجه فى حرب الفدائيين وواجه الفساد والحماقة والتعفن فى أسرته البغيضة ٠٠ ولم تحتمل مثاليته الغضـــة

تصرفات أخيه الأكبر الذى سحقه تماما ومحا شخصيته بعد ايهامه بأن أباه قد مات وأنه أصبح كبير العائلة ، مما أصابه بازدواج الشخصية ووضع فى احدى مصحات الأمراض العصبية ..

أماعزيزة أختهم الوحيد فهى تعيش على أمل عودة أبيها الى الحياة العادية لمحاسبة أفراد أسرته على تبديد ثروته والأفعال المشـــينة التى ارتكبوها :

عزيزة : أنا حاسة يا فرج زى ما أكون شايفة كل حاجة قدامى دلوقت .. زى ما أكون شايفاه نازل من فوق كبير .. طويل .. وعريض وله هيبة نازل من فوق مع انه عايش تحت وحواليه نور .. وحواليه عظمة .. وشايفاهم زى الفيران بيســـتخبوا تحت الكراسى .. ماحدش منهم قادر يفتح فى النور اللى حواليه أنا بس .. أنا بس اللى بابص له .. وباضحك له وباروح له ..

ثم ينطلق بها الأمل فى نهاية الفصل الأول فتخاطب أفراد الأســرة بقولها : « خلاص .. لسانه اتحرك .. ونده لى .. حايقوم دلوقت .. حايمشى .. حاييجى لكو هنا وحايسألكوا على حاجات كتير .. حايسألك أنت ياحسن .. حايقول لك فين مصطفى ابنى . .لازم كنا نستعد علشان نقابله كويس .. خلاص أنا قلت لكم .. وعدنى ودلوقت حايوفى بوعده .. خلاص .. مافيش بير السلم .. مافيش مستشفى .. مافيش سجن .. »

ولكن عندما يشعر الجميع أن الأمل على وشك أن يتحقق ينطفىء الوهج على لسان عزيزة نفسها فى نهاية الفصل الأخير :

عزيزة : أبدا .. أبدا .. خلاص (تتجه الى باب الحجرة) كنت بتضحك على بتغشنى .. أكلم .. انطق .. قوم .. أنا ضـــيعت حياتى علشانك .. أنا قعدت طول عمرى أستناك وقلت لى أنا جاى .. وأنا صدقتك .. حسن .. أنا صدقته ..

حسن : لازم تصدقيه .

عزيزة : موش حايخف .. موش حايتكلم ..

حسن : لا .. حايخف .. وحايتكلم .. (يدخل مصطفى ويتجه الى حسن)

مصطفى : هو ماماتش ..

حسن : لأ ماماتش .. (يتجه مصطفى الى عزيزة)

مصطفى : بابا ماماتش .

عزيزة : مات ..

مصطفى : ومادام ماماتش يبقى جوه ٠٠

عزيزة : مافيش حد جوه ٠٠ خلاص ٠٠ مافيش حد ٠٠

ولكن الأمل يتجدد مرة أخرى عندما يتجه حســـن الى غرفة أبيه يستغفره وهو يسمع صوت أبيه يناديه ٠٠ ثم يتجمع أفراد الأسرة مرة أخرى لكى يبدأوا الحياة من جديد وقد فقد سامى مجلداته التى أضاعت منه الحياة الحقيقية ٠٠ وتخلص مصطفى من أوهامه التى أدت به الى ازدواج الشخصية ويتعلمان معا أبجدية الحياة العملية ، مما يؤكد الأثر الدرامى الذى تركه محمد الشبراوى فى سير الأحداث ومما يغنينا عن قول الراوى فى نهاية المسرحية : « محمد الشـــبراوى قال كثير من غير ما يتكلم ٠٠ » لأن المسرحية كلها كانت بمثابة التعبير الدرامى لهذه الجملة ٠٠

كل هذه الشخصيات تؤكد لنا أن سعد الدين وهبه لجأ الى التركيب فى التكوين وابتعد عن التصوير الفوتوغرافى للواقع المسطح ولذلك اهتم بالشخصيات كعناصر فردية مكونة لمسرحيته وأخضع الملامح الاجتماعية لبلورتها ٠٠ ولكن هذا لا يعنى أن « بير السلم » تعد مرحلة جديدة فى مسرح سعد الدين وهبه لأن بها من الخصائص العامة والخطوط العريضة ما يؤكد الامتداد الحى لمسرحه ٠٠ فى هذا المجال كتب لويس عوض فى جريدة الأهرام بتاريخ ٢٢ ابريل عام ١٩٦٦ يقول :

دلت « بير السلم » بعد « سكة السلامة » على أن هناك بعض الأفكار الأساسية الملازمة لسعد الدين وهبه ، وأهم هذه الأفكار تتمثل دائما فى شلل قوة الخير على كل مستوى : المستوى الميتافيزيقى والمستوى الاجتماعى والمستوى الفردى ، وتتمثل دائما فى ضلال الانسان فى التيه العظيم على كلمستوى حتى يشرف على الهلاك ، وتتمثل دائما فى وجود ندرة الخير وجرثومة الحياة الجديدة فى التربة الخواء ، مثل سلمى فى « السبنسة » وخضرة فى « كوبرى الناموس » وسوسو فى « سكة السلامة » وعزيزة فى « بير السلم » ، بذرة ضعيفة حقا ولكنها موجودة على كل حال ٠ ٠ وتتمثل دائما فى توبة الانسان عندما تقترب لحظته الحرجة ويجد نفسه وجها لوجه أمام الموت أو اقتراب ساعة الحساب ، وتتمثل دائما فى حدوث المعجزة وتحقق الخلاص بميلاد الحياة الجديدة من كل هذا الجدب العميم ، وهو أشبه شىء بانحسار المياه بعد طوفان نوح وظهور الانسانية الجديدة من كل هذا الحطام ٠

ومع ذلك فنحن نحس دائما فى سعد الدين وهبه بأن هذه الانسانية الجديدة لن تكون خيرا من الانسانية الأولى ، وأن كل شىء سيعود سيرته الأولى وأن دورة الميلاد والسقوط والموت قدر مكتوب على جبين الانسان واننا نعيش بغير رؤيا للصفاء الأبدى أو لجنة أطيارها لا تكف عن التغريد ٠٠ ولست أقصد بهذا عدول شخصيات ســـعد الدين وهبه المريضة عن

توبتها بمجرد أن يلوح لها قارب النجاة ، فهذا واضح ومنتظر ، ولكنى أقصد أن بذرة الخير ذاتها فى مسرحياته تشوبها دائما جرثومة الضياع أو اليأس أو الأسر فى أغلال الحياة ·· فسوسو فى « سكة السلامة » بحسب نبوءة رضوان ، رغم أنها اهتدت الى سكة السلامة ومزقت بطاقات المعجبين بعد تردد مريب جميل ، لا تخرج عن كونها أسيرة بين أسرى الحياة لا فرق بينها وبين من اختاروا سكة الندامة ، ثم أننا نحس أنها تستشرف عالما غامضا مجهولا قد لا يقل ظلاما ومرارة عن عالمها الماضى ··وعزيزة فى « بير السلم » فى لحظة شك مريب جميل تفقد ايمانها بكل ما عاشت من أجله وهو قيام المخلص من رقدته · تفعل هذا فى عين اللحظة التى تتهاوى فيها عناصر الشر من حولها بموت الأم الفاجرة وخروج الخطيب الأفاق من محيط الأسرة واعتزام الأخ الطفيلى أن يعود الى قريته واعلان الابن الأكبر الفاسق لتوبته · وكأنما سعد الدين وهبه يريد أن يقول لنا : ما جدوى أن يجىء المخلص بعد فوات الأوان ، وما جدوى أن يقوم الملك فى غير رعية · حتى كورس الأبناء الأخيار الضعفاء (سامى ومصطفى) حين يعلن بدء الحياة الجديدة بقراءة أول درس فى « القراءة الرشيدة » يصيح قائلا : « زرع · حصد · ضرب » ثم يسدل الستار وحين يسدل الستار على « ضرب » نعرف أن كل شىء سيعود سيرته الأولى وأن المخلص بعد قيامه سيصيبه الفالج من جديد ·· انه بئر بلا قرار وسلم لا ينتهى بالسماء ··

هذا ما قصدت اليه حين قلت ان سعد الدين وهبه يخفى وراء كل هذا المرح جهامة وتشاؤما ومواجهة دائما لمحنة الانسان ، ولكنه رغم كل هذه الجهامة وهذا التشاؤم وهذه المواجهة خال تماما من المرارة التى تأكل القلب وتسمم الفكر وتعوق لانسان عن مكابدة الحياة بل أكاد أقول ان جهامته وتشاؤمه ومواجهته الدائمة لمحنة الانسان هى آيات صدقه كفنان وصدقه كانسان ، فما أيسر التفاؤل الرخيص وما أيسر أن يرتدى المرء القناع الضاحك الذى ينشر البشر حقا فى النفوس ولكنه فى نهاية الأمر ليس الا قناع عريض الفم عليه طلاء · وليت سعد الدين وهبه يتخلص من بذاءات الجنس الكثيرة الغليظة التى ينثرها على أعماله الفنية دون مسوغ وبغير حساب ، وليته يتخلص من رسم كل شىء بالمسطرة والفرجار كأنه بناء قدير ·· فلو أنه فعل هذا أو ذاك لكان لنا منه فنان خالق وعميق ·· أنه يفسد أغواره العميقة كثيرا بسفاسف القول لجمهور غليظ ، وهو يفسد وثبات الخلق كثيرا بهندسة البناء ·· » ··

وربما كان التحول الذى حدث فى « بير السلم » يتركز فى أن المأساة لم تعد مأساة المجتمع بقدر ماهى مأساة الفرد أو الانسان الذى جبل على طبيعة ناقصة بينما روحه تنشد الكمال دائما ، ويبدو أن حياته التى بدأت منذ الأزل سوف يقضيها فى نشدان الكمال الذى لن يتحقق الى الأبد · ولعلها مأساة الانسان فى كل زمان ومكان ··

فى مسرحية « كوابيس فى الكواليس » يتسلل النقد الاجتماعى الى المسرح فيقوم بمحاولة لكشف أوجه الادعاء والزيف الذى سيطر على ميدان التأليف والنقد المســـرحى • ولكن المحاولة تخطت حــدود النقد والكشف الى مجال الهدم والتحطيم وكأننا بسعد الدين وهبه قد أمسك عصا هرقل وهاج وماج فى الكتاب والنقاد يحاول ضربهم على أم رأسهم حتى تخمد أنفاسهم ولا يتجاسرون مرة أخرى على نقد أعماله وأعمال غيره من كتاب المسرح المعاصرين •• وقد بلغت به المرارة النقدية حدا جعله لا يرحم نفسه هو من السخرية والتقريع • أو كما يقول محمود أمين العالم فى مقدمته لمسرحيته التالية « المسامير » ان « الكوابيس » كانت بمثابة محنة ذاتية لسعد الدين وهبه •• نقم فيها على أهل المسرح وعلى نفســه فى ذات الوقت باعتباره أحدهم •• لدرجة أنه أطلق على مسرحيته لفظ « جناية » مسرحية عندما قدم محمود محمود مؤلف الرواية الى الجمهور :

« وفى سلسلة الجنايات المسرحية التى بدأت باغتيال هابيل لأخيه قابيل يكون لقاؤنا الليلة حول الجناية المسرحية الجديدة « كوابيس فى الكواليس •• » وواضح من عنوان الرواية أنها تدور عن المسرح •• صحيح أن بعض الناس يتوسعون فى اســـتخدام لفظ كواليس فيقولون كوالبس السياسة أو نحو ذلك •• الا أننا نقصد الكواليس الحقيقية دون موارأة ••

انها مسرحية تتخذ المسرح ميدانا لها وموضوعا لها ومكانا لها وأداة لها •• وهكذا كما يقول أولادالبلد من دقنه وافت له •• ولكن لا ينطبق علينا القول بأننا نبيع الميه فى حارة السقايين • كلا وألف كلا •• لن يحدث ذلك لأنه اتضح بالممارسة أن أبعد الناس عن العناية بما يحدث فى المسرح هم أهل المسرح أنفسهم • والدليل أنهم سخسخوا وأنا أقرأ لهم نص هذه الرواية وبانت على وجوههم علامات الدهشة والاستغراب مع أنهم لو التفتوا حولهم لوجدوا الكثير مما يحدث فى هذه الرواية يحدث فى الحياة الواقعية ••

سيداتى وسادتى ••

أنا مؤلف الرواية • أو أنا الممثل المفروض أن أقوم بدور المؤلف ومطلوب منى أن أقدم الرواية • والرواية تدور حول مغامرة مؤلف جديد فى عالم المسرح ومفروض كذلك أن أقدم لكم المؤلف الجديد ليحكى لكم مغامراته •• يعنى بالبلدى فيه ٢ مؤلفين فى الرواية دى ••

المؤلف الأولانى اللى اسمه مكتوب فى الاعلانات •• ده كتب شوية ورق وسكع القرشين وقال يافكيك ••

والمؤلف الثانى اللى هو أنا والمفروض أنى بامثل دور المؤلف الأولانى وبعدين فيه مؤلف ثالث •• مفروض أنا باقدمه وطبعا كان لازم يكون فيه ممثل بيقوم بدور المؤلف الثالث ده •• انما أنا برضه اللى حاقوم بيه ••

ليه ·· لا موش كروته ولا حاجة ·· المخرج حب يكبر لى الدور شوية والمؤلف وهو راجل دبلوماسى قال موافق · ده حتى يدى الدور أبعاد جديدة · فلكى احقق ثقة المخرج فى · ولكى اعطى سيادة المؤلف أبعاد جديدة باقوم انا فعلا بدور الأستاذ محمود محمود محمود · وهو مؤلف هذه الرواية وفى الوقت نفسه باقوم بدور عباس عباس عباس وهو المؤلف الجديد ·· يعنى أنا خارج دلوقت وأنا محمود محمود محمود وراجع وانا عباس عباس عباس ·· راجع على طول ماتتخضوش · » ·

من هنا تبدأ المسرحية ويبدأ معها النقد اللاذع الذى يحيل الكتاب والنقاد الى تجار جملة وتجزئة يبيعون المسرحيات من جميع الأنواع مع تسهيلات فى الدفع وتوصـــيل الطلبات الى المســـارح الكوميدى منها والتراجيدى « والواكعى والمعكولى والتركيبى والرمزى والسكلافسكارى والارسطاوى والبرختاوى ·· » على حد قوله داخل المسرحية ·· أى أن سعد الدين وهبه ينهج منهج كتاب الكوميديا الاغريقية القديمة من أمثال اريستوفانس عندما قدموا فى أعمالهم من أمثال «الضفادع » و « السحب » نقدا لاذعا لمعاصريهم من الفلاسفة والشعراء والكتاب ··

ولكن يجب ملاحظة اختلاف العصروظروفه لأن أريستوفانس منح لنفسه الحرية الفضفاضة حتى يرسم مواقفه ويحرك شخصياته ويجرى حواره بما يتنافى أحيانا مع أصول المسرح العريقة لأن الكوميديا الاغريقية القديمة كانت تقوم فى عصره بدور الجريدة الســـياسية والمجلة الأدبية والنقد الكاريكاتيرى والدعاية الحزبية · لذلك أباح المؤلف المسرحى لنفسه أن يخاطب الجمهور خطابا مباشرا فى بعض أجزاء المسرحية من خلال اســـتخدام الكورس الذى يعبر عن بعض آرائه فى الأدب والســـياسة والاجتماع والأخلاق والمسرح أيضا ·· أى أن سعد الدين وهبه اختار شكلا مسرحيا انتهى بانتهاء عصره ولعل الذى ربطه به وذكره باستعماله هو اشتراكه مع المؤلف الكوميدى الاغريقى القديم فى نقد ملامح المجتمع المعاصر وظروفه المختلفة ··

ثم يتحول سعد الدين وهبه لنقد منهجه فى المسرح ويتهم نفسه بالجبن الذى اضطره الى استعمال الرمزية فى التعبير عن المدلولات التى يحاول تضمينها مسرحيته ·· فهو يريد معالجة المجتمع وفى نفس الوقت لا يريد لنفسه أن يقع فى مأزق حرج من جراء الصراحة التى كان يريد أن يتبعها ·· ولعل الرموز التى ترد على لسان تاجر المسرحيات هى تلك التى وردت فى مسرحيات « السبنسة « و « كوبرى الناموس » على سبيل المثال :

التاجر : ·· سفينة أو قطر ·· أو أتوبيس ·· أو أى شىء من أنواع المواصلات يبقى المجتمع ·· قنلة تبقى ثورة ·· زرع أخضر صغير يبقى المستقبل · المومس تبقى لامؤاخذة مصر ·· وكده زى ما انت شايف ··

الوالد : طيب الحكمة فى الحكاية دى أيه ٠٠

التاجر : دى تبقى أحسن طريقة ٠٠ تبقى قلت وماقلتش ٠

عباس : موش فاهم ٠٠

التاجر : أفهمك ٠ يعنى بدك تقول حاجة كده وخايف ٠٠ تروح حاططها رمزية ٠ اذا حد قال لك قلت تقول ماحصلش ٠٠ أنا ماقلتش ٠٠ وفى السر تقول قلت ٠٠ تقوم تعمل جدع ولاحش يمسك عليك حاجة ٠

ويسخر سعد الدين وهبه من منهج بريخت التعليمى الذى قدمه فى مسرحه الملحمى برغم أنه استغل هذا المنهج شخصيا فى « بير السلم » و « كوابيس فى الكواليس » ورغم أن مسرحه كله سواء توارى وراء الرمز او الشخصيات يعالج المجتمع ويحاول كشف العيوب والعورات التى تعوق تقدمه وهو هنا يقترب من المسرح التعليمى الذى يحاول تغيير الكائن الى ما يجب أن يكون عليه ٠٠ ولا نجد تعليلا لهذه السخرية اللاذعة الا أن الكاتب قد سئم الحالة التى بلغها المسرح المعاصر لأنه انفصل عن المجتمع المعاصر وحاول تقليد المحاولات التجريبية السـائدة فى أوروبا وأمريكا بصرف النظر عن الواقع المعاش ، حتى لو كانت هذه المحاولات تنتمى الى بريخت التعليمى الذى يتناسب مسرحه مع حالة المجتمعات النامية ٠٠ ومع هذا لم يسلم بريخت من سخرية سعد الدين وهبه الذى يقدم نموذج مسرحية « الكابوس » داخل مسـرحيته دليلا على هذا ٠٠ فبعد أن ينتهى بطلا المسرحية : المدير وأنصاف من تمثيل المسرحية يتجهان الى الجمهور ويلقيان عليه بتعليمات المؤلف التى أوردها فى النص حتى يتعلم ويتعظ ويستفيد من المسرحية فى حياته العملية :

أنصاف : صحيح من جد وجد ٠٠ ومن زرع حصد ٠٠

المدير : انما الأمم الأخلاق ما بقيت ٠٠

أنصاف : فان همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا ٠٠

المدير : اغسل يديك قبل الأكل وبعده ٠٠

أنصاف : من طلب العلا سهر الليالى ٠٠

المدير : نم مبكرا واستيقظ مبكرا ٠٠

أنصاف : الصحة تاج على رؤوس الأصحاء ٠٠

المدير : لا يراه الا المرضى ٠٠

أنصاف : المعدة بيت الداء ٠٠

المدير : جوعوا تصحوا ٠

أنصاف : قل الحق ولو على نفسك ٠

المدير : الرفيق قبل الطريق ٠٠

انصاف والمدير : الشكك ممنوع والزعل مرفوع والأجر على الله مضمون ٠

ورغم الثغرات التى تعتور بناء المسرحية ، فان هناك خطأ يربط جزئيات المسرحية ٠٠ هذا الخط هو ضــــرورة رجوع المسرح الى جذور المجتمع حتى يجد نفسه وأصوله بدلا من الفن « التهبيشى والتحسيسى والتدميرى والتمزيقى والتفسيخى » على حد قول شمس تاجر النقد الذى يوحى الينا أنه لا خير فى فن مستورد من الخارج ، لأنه اذا أمكننا استيراد الأشكال الجديدة فالمضامين لابد وأن تنبع من جذور المجتمع ٠٠

فى مسرحية « المسامير » يعود المجتمع ليلعب دور البطولة .ون منازع ، بعد أن خفت ايقاعه فى المسرحيتين الســـابقتين « بير السلم » و « كوابيس فى الكواليس » ٠٠ أو كما يقول محمود أمين العالم فى مقدمته « للمسامير » :

« لقد خرج سعد الدين وهبه من المحنة الذاتية الى المحنة الموضوعية ٠٠ خرج من « الكوابيس » فى علاقاته الادبية ، الى « المسامير » التى أخذت تملأ أرضنا بعد النكســـة ، وأخذ يواجهها مواجهة واعية جادة بل لعله خرج كذلك من « بير السلم » الذى راح يبحث فيه عن الحقيقة بحثا فلسفيا خالصا ، الى السلم نفسه ، السلم الاجتماعى ، يميز بين فئاته المختلفة ، ويواجه الحقيقة بالممارسة العملية ، بالنضال الحى ، لا بالسؤال الفلسفى وحده ٠٠ وقد لا أغالى ان قلت ان « المسامير » تكاد تبلور فلسفته المسرحية التى عبر عنها فى معظم مسرحياته السابقة ٠

اننا فى « بير السلم » وفى « سكة السلامة » نجد مجموعة من النماذج البشرية تتنوع استجابتهم للأحداث المحيطة بهم ، وتختلف مواقفهم باختلاف أوضاعهم الطبقية والاجتماعية ٠

ونجد الظاهرة نفسها على مستويات مختلفة ومتنوعة فى «المحروسة » و « كوبرى الناموس » ٠ بل أكاد أقول ان أغلب مسرحيات سعد الدين وهبه ان لم تكن جميعا هى امتحان للانسان ، وكشف لحقيقته الاجتماعية، فى مواجهة محنة ٠

نحس فى أغلب مسرحياته بالتمايز الطبقى فلسفة تتجسد فى المواقف المختلفة لنماذجه وشخصياته ٠ كما نحس بارادة الشعب الكادح ، ارادة الفعل والصمود والنضال ، نشيدا حارا ينزل على ايقاعه الستار الأخير ٠

وفى مسرحية « المسامير » يعود سعد الدين وهبه الى هذا الخط الأساسى لمسرحه ، يواصله ويعمقه متطهرا من كوابيس الكواليس ، مطلا على عالمه ، عالمنا ، الموضوعى الأرحب ٠

على أن مسرحية « المسامير » تطهير كذلك بالمعنى الأرسـطالى الخاص ، تطهير لنا جميعا · ففيها نبض الفجيعة التى تفجر فى النفس كل الانفعالات الحادة ··

انها تعبير رمزى – يكاد يبلغ حد الكتابة الجهيرة – عن واقع حياتنا الراهنة · العدوان الصهيونى الاستعمارى · الانكسار الذى لحق بنا ·· المعاناة المريرة · التساؤلات المختلفة التى تفجرت فى النفس عقب الانكسار ·· البحث عن مخرج ·· المخرج الحاسم الذى لا مخرج غيره هو النضال، مواصلة النضال حتى النصر ··

على أن المسرحية لا تقف عند حدود هذا الخيط البسيط المباشر ·· وانما تطل – كما ذكرت فى البداية – على المجتمع كله ، فتفـرز فئـاته الاجتماعية المختلفة على أرض المعركة والمحنة ، وهى بهذا تؤكد معنى من أخصب المعانى التى يدور حولها الصراع الفكرى فى هذه الأيام · انها تؤكد أن المعركة الوطنية التحريرية – فى جوهرها – معركة اجتماعية ··

فالمجتمع لا يواجه جيش الاحتلال مواجهة متجانسة · بل تختلف هذه المواجهة باختلاف الفئات الاجتماعية · الفلاحون المعدمون يصمدون ويناضلون ، أما المالكون فتتراوح مواقفهم بين الاستسلام والتردد والخيانة ·· هذا هو قانون المعركة الوطنية الخالصة ·· وهو بالأحرى ، بل على مستوى أكثر حدة وضراوة ، قانون المعركة التى تواجه بلادنا اليوم ، وهى معركة تمتزج فيها قضية التحرير الوطنى بقضية الثورة الاجتماعية امتزاجا عميقـا ··

ان العدوان الأمريكى الصهيونى الأخير يهدف بالانتصار العسكرى الى ضرب النظم الثورية وتصفية الثورة الاجتماعية فى بلادنا وفى الوطن العربى كله ··

وواجبنا واجب مزدوج ، انه رد العدوان وتحرير الأرض المحتلة من ناحية وهو حماية النظام الثورى ودعم الثورة الاجتماعية وتعميقها من ناحية أخرى ·· بل لعل حماية النظام الثورى ودعم الثورة الاجتماعية هو السبيل الحاسم لرد العدوان وتحرير الأرض المحتلة ··

فما هى القوات الأساسية القادرة على تحقيق ذلك · انها جماهير العمال والفلاحين والجنود والمثقفين الثوريين أصحاب المصلحة الحقيقية فى النظام الثورى والثورة الاجتماعية · ان هذا لا يعنى استبعاد بقية الفئات الاجتماعية الأخرى وخاصة الرأسمالية الوطنية · » ·

هذا هو الدور الذى يلعبه المجتمع بفئاته المختلفة فى « المسامير » وان كان سعد الدين وهبه قد استمد مضـمونه من كتاب « ثورة سنة

١٩١٩ » لعبد الرحمن الرافعى فقد جعل مدلولات الأحداث تمتد لتغطى الواقع الاجتماعى المعاصر ·· حيث أبرز لنا أن الصراع مع المحتل ينهض على أساس الصراع الدائر بين طبقات المجتمع المختلفة وانتصار الأول مرهون بانتصار الأخير ·· ولذلك دارت رحى الصراع بين عبد الله الذى يمثل الفلاحين المكافحين الصابرين وبين علوان الذى يمثل الملاك المحافظين الذين يخشون أية حركة قد تودى بمصالحهم الطبقية :

عبد الله : كلام ايه ياعلوان ؟

علوان : كنت باقول يعنى انى أحوالك مش عاجبانى والعمايل اللى بتعملها دى حتودينا فى داهية ·· هو احنا قد الناس دى ·

عبد الله : أنا عارف ان احنا مش قدهم انما اذا كان عندك تصريف تانى قول لى عليه ··

علوان : نسيبهم فى حالهم يسيبونا فى حالنا ··

وتتصارع الفئات الاجتماعية فى مواجهة العدو الرابض ·· ويتحول اهتمام الانسان بذاته الى الاهتمام بمجتمعه لأنه يشعر بأن لا وجود له بدون هذا المجتمع ·· حتى المخاوف الشخصية تتضاءل بجانب التطلعات الاجتماعية ·· فعندما يحاول علوان اشاعة الخوف فى نفس فاطمة على زوجها عبد الله الثائر حتى يطفىء شعلة الثورة فى رمز مصر ، ترد عليه بأن خوفها على الثورة أشد :

عبد الله : وجيتى عشان خفت على ··

علوان : لها حق تخاف عليك يا عبد الله ··

فاطمة : أنا خايفة يمسكوك واللى فى مخك ماتعرفش تعمله ··

وينضـــم الى علوان المدرس رمزى الذى يمثل المثقفـين المترددين الانهزاميين ، وأن كان سيتحول بعد ذلك الى جانب المجاهدين بعد أن أدرك أن المستعمر لا يعرف معنى السلم أو الصداقة وانما الجميع عبيد أمامه :

رمزى : تفكر بعقل ونضع العواطف جانبا ونحكم أمخاننا ··

عبد الله : أنا من ايدك دى لا يدك دى ··

رمزى : عظيم جدا ·· ربنا بيقول فى كتابه العزيز ·· : وان جنحوا للسلم فاجنح لها ··

عبد الله : يعنى ايه ··

رمزى : يعنى اذا كانوا هما عايزين السلم يبقى لازم نوافقهم ··

ويدرك عبد الله أن الاستعمار لا يخاف الا من الفلاحين أصـــحاب المصلحة الحقيقية فى مقاومته ، لسبب اقتصادى وآخر قومى ·· فهم لا يملكون شيئا يخافون عليه بل حياتهم تقترب من العدم ولذلك فان أى

تغيير أو انقلاب فى حياتهم لابد وأن يتجه الى الأفضل ·· هذا من ناحية أما من الناحية الأخرى فهم أقرب الناس التصاقا بالأرض وحبا لها لأنهم يدركون جيدا أنه لا حياة لهم بدونها ، وعندما يدنسها المستعمر بأقدامه فانهم يشعرون بالدنس يدب فى حياتهم وكيانهم ووجودهم :

زقزوق : المنادى كان عمال يقول فى البلد ·· كله حاينجلد الا اللى عنده أرض والمستوظف فى الحكومة والمتعلم لحد الابتدائية ··

عبد الله : يعنى موش حينجلد غير الفلاحين ··

فاطمة : وهو بيشوف الذل غير الفلاحين ··

ويظن الانتهازيون والسائرون فى ركاب المستعمر من أمثال رشوان أنهم قد هربوا من العقاب ولكن الذل يحيق بهم أيضا عندما يجد جورج ممثل الاستعمار أن صف الذين يستعدون للجلد ينقصه فردا فيأمر رشوان تابعه بالدخول فى الصف حتى يجلد بدلا من الغائب ·· ولا يكتفى سعد الدين وهبه بشخصيات مسرحيته الممثلين لطبقات المجتمع المختلفة بل يقدم أنماطا تجريدية لا اسم لها مثل الفلاحين الذين يأتون لسداد ضريبة الجلد ، لاظهار الارهاب الاستعمارى الذى يعم جماهير الشعب العريضة ولا يفرق بين امرأة أو مسن أو مريض ··· الخ ··

وتدور الأحداث والحوار بينما صوت الجلد فى الخلفية الدرامية يمنح تجسيدا فنيا للأحداث المأسوية وتبريرا قويا لما يدور فى الواجهة الدرامية من تحول الانتهازيين من أمثال رشوان والمترددين من أمثال رمزى الى صفوف المجاهدين الوطنيين وخاصة عندما يجبرهما المستعمر على المرور بتجربة الجلد التى مر بها كل أهالى الكفر تقريبا ·· وينتهز المؤلف التجربة الوطنية التى يمر بها رمزى لكى يقدم على لسانه نماذج الكفاح الوطنى التى لم تستسلم فقام المحتل بسجنها وجلدها ، لأن المؤلف يؤكد فى كل لحظة أن الكفاح كتب على المجتمع كله حتى لا يظن أحد أن هناك زعماء تخصصوا فى القيام بهذه المهمة وعلى أفراد الشعب أن يقفوا موقف المتفرج السلبى ·· فالوطن وطن الجميع والمستعمر لا يفرق فى بطشه لأنه عدو الجميع لا يجن جنونه ويفقد أعصابه الا عندما يتأكد من صمود الجبهة الداخلية لأنها القـــاعدة التى تقوم عليها الجبة الخـــارجية الممثلة فى الجنود ··

ولذلك فان أخطر سلاح يمكن أن يستغله المستعمر هو سلاح « فرق تسد » الذى يسرى مفعوله كالسم فى جسد المجتمع ·· وهو أشد خطرا من القنبلة والمدفع ·· وقد أدرك الشعب المصرى خطورة هذا السلاح فوقف صامدا كالبنيان المرصوص ، حتى المدرس رمزى المتردد تخلى أخيرا عن تردده عندما دخل السجن وآمن أنه يحتوى على كل المجاهدين الشرفاء لا اللصوص والمجرمين :

رمزى : دول ياعم الشيخ عبد الصمد زملاتى فى الســـجن ·· أنا أول مادخلت كنت فاكر حالاقى حرامية ونصابين ·· انما لقيت ايه ··

العسكرى : ياالله يا أخينا مش فاضيين ··

رمزى : طول بالك ياشاويش ·· هى الدنيا طارت ··
(يمر على المساجين ويقدمهم للشيخ عبد الصمد من بعيد) ·

رمزى : دا ياعم الشيخ البيه وكيل نيابة المركز ·· حبسوه عشان أفرج عن الفلاحين اللى لقاهم مظلومين ·· والبيه دا هوه مهندس الرى اللى قالو، له أقطع الميه عن الحوض الغربى عشان كفر عبدالواحد يموتوا م العطش قال لأ · ·دا دورهم ولازم ياخدوه ·· والأستاذ ده مدرس فى مدرسة مجلس المديرية قالوا كان ماشى فى المظاهرة ·· والأستاذ دا هوه كاتب صحة المركز اللى أثبت فى شهادة الوفاة أن الفلاح مات مقتول برصاص الانجليز ·· شفت ياعم عبد الصمد أنا محبوس مع مين ·· مع كبار الناس ··

وعندما يصل بطش المستعمر الى ذروته وتصير الأحوال من سيىء الى أسوأ تصبح الثورة حتمية لا مفر منها أو كما يقول عبد الله : « احنا لو ماكناش حنقف وقفة راجل الناس حتضيع والمروة اللى عندها حتروح ومافيش حد حيلحق حد ·· » وتندلع الثورة المسلحة ضد المستعمر الذى يكسب الجولة الأولى لأنه ركز همه وقوته للحصول على انتصار خاطف لكى يثبت للشعب أن الانتصار عليه أصـــبح مســـتحيلا ويقع فى روع الانهزاميين أن كل شىء انتهى بالفعل · برغم شرح الشيخ عبد الصـــمد لسالم : « ياسالم الحرب كالدنيا ·· أخد وعطا ·· يوم لك ويوم عليك · » لكن بعض الناس ينسى فى غمرة الهزيمة ومن وقع الصدمة أن الشعب خالد ولا ينتهى · وأن النكسات سواء أكانت عسكرية أو اجتماعية أو اقتصادية هى مجرد أحداث مرت بجميع الشعوب وعادت بعدها أشد عزما وأصلب ارادة لأن النكسات تصهر الشعب فى بوتقتها لكى يخرج منها أكثر نقاء ووضوح رؤية ·· ولذلك يجب أن تكون النكسة درسا يستفيد منه الشعب حتى لا يقع فى نفس الأخطاء فى المستقبل ·· أما البكاء على الاطلال والندم على الماضى فليسا من شيم الشعوب التى تريد الحياة :

عبد الله : مالوش لازمة الكلام دلوقت ·· احنا صحيح غلطنا وبدل ما نقعد نندب نشوف حنعمل ايه ··

هذا هو الحل الواقعى الذى يكمن فى المستقبل ·· أما الماضى فلا يمكن ارجاعه ومحاولة اصلاح ماحدث ديه لأن ذلك من رابع المستحيلات ·· وكل دلالة المآسى بالنسبة للشعب هو الاستفادة من دروسه :

عبد الله : ع العموم اذا كان اللى حصل له فايدة ·· ففايدته اننا عرفنا مين أصاحبنا ومين أعدانا ·· مين بيحبنا ومين بيكرهنا والمرة الجاية مش حتخيب أبدا ··

ويؤكد سعد الدين وهبه فكرة خلود الشعب وامتداد حياته عبر الأجيال عندما نجد علوان المجاهد يوصى فاطمة قبل أعدامه بزوجته الحامل التى ترمز الى تجدد الحياة رغم أنف المستعمر ، لأن حياة الشعب هى الطبيعة أما الاستعمار بحكم خصـــائصه القائمة على العبودية والكبت والارهاب فضد الطبيعة ·· ولذلك فان استمراره مهما طال فهو مؤقت ·· وبعد هذا التمهيد الذى يؤكد خلود الشعب وانتصاره نجد فاطمة رمز مصر فى مونولوجها الأخير قبل انزال الستار تصرخ مؤكدة أن الضربة القادمة ستقضى على بقايا المستعمر لأن الشعب استفاد من دروس النكسة وأزال كل العقبات التى تسببت فى هزيمته الأولى ··

وينزل الستار على المسرحية التى قدمت لنا المجتمع كبطل قومى يتصارع مع نفسه ومع الآخرين حتى يثبت وجوده وكيانه واستحقاقه لكى يعيش ويأخذ مكانه تحت الشمس ، لدرجة أننا لم نر أية ملامح ذاتية لحياة الشخصيات الخاصة بل قدم المؤلف كل شخصية لكى تقوم بدور مرسوم لها فى بلورة موقف المجتمع من المحنة وكان يمكن أن يكون أكثر اقناعا من الناحية الدرامية لو أنه مد رقعة الصراع الى الحياة الخاصة لشخصياته وأبرز انعكاس المجتمع على الفرد والفرد على المجتمع ، ولكن فى غمرة اهتمامه البالغ بابراز الدلالات الاجتماعية للاحداث نسى الدلالات الفردية الى حد كبير ، أما الذى أنقذ مسرحيته من التسطيح والمباشرة الفجة فهو النسيج المعقد الذى قدم المجتمع من خلاله على هيئة كائن حى يتنفس ويعيش ويصارع وينهزم ويضرب وينتصر ليؤكد مســـيرته الخالدة على طريق التقدم والتطور ··

وهذا يؤكد الحقيقة الفنية التى أوردناها فى بداية هذا الفصل الذى يدرس المسرح وعلاقته بالمجتمع عند سعد الدين وهبه ·· وهى الحقيقة التى تقول ان الكاتب لابد وأن يستوحى مضمونه من ظروف المجتمع الذى يعيش داخله ويتأثر بأحواله وملابساته أثناء قيامه بعملية الخلق الفنى ، لأنه يلعب دور الضـــمير الواعى لمجتمعه وعليه أن يقدم له رؤية جديدة بوضع يده على نقاط الضعف والقوة ·· ومن هنا تبرز أهمية المســـرح بالنسبة للمجتمع المعاصر ، لأنه البؤرة التى تتركز فيها تجارب المجتمع وتتكشف فيها الخصائص والتحولات التى تخلق منه مجتمعا ناضـــجا متبلورا يملك كل العناصر اللازمة لكيانه ووجوده ·· وعلى ذلك لا يمكن الفصل بين الفن والحياة اذ أننا لو فعلنا هذا لفصلنا الروح عن الجسد ·· وبالتالى تصير الروح شيئا مجردا لا نستطيع ادراك كنهه ويتحول الجسد الى جثة هامدة ، لا حياة فيها ·· ولذلك لابد أن نسلم باستحالة الفصل بين الفن والمجتمع لصالح الاثنين معا ··

الفصـــل الثـــانى

مفهــوم الرمــز

يلعب الرمز دورا فنيا ناضجا فى المســـرحيات التى تتخذ المجتمع مضمونا لها ، لأنه يجنبها التسطيح والمباشرة التى يقع فيها كتاب هذه المسرحيات عندما يلهثون وراء الخصائص والملامح الاجتماعية وينسون دورهم الفنى ككتاب مسرحيين مما يؤثر على الشكل الفنى لمســـرحياتهم ويحيلها الى خطب رنانة وأحاديث موجهـــة الى الجمهور على لســـان الشخصيات التى احتفى المؤلف وراءها وقامت بالمهمة نيابة عنه ٠٠ فالرمز يجسد ويركز ويكثف المعانى الاجتماعية ويحشدها بالايحاءات المتنوعة التى تجعلنا نرى الموقف من أكثر من زاوية والشخصية من أكثر من جانب مما يعطى العمل ثراء وخصوبة تخرج به من ميدان الدراسات الاجتماعية الى مجال الفن الرحب ٠٠ والكاتب يخلق الرموز خصيصا لعمله الفنى ولا يستوردها من الخارج والا يكون قد أدخل عناصر غريبة مفروضة عليه ٠٠ حتى الرموز العامة الشائعة فى حياتنا اليومية لابد للفنان أن يعيد صياغتها وتشكيلها حتى تلتحم عضويا بالنسيج الفنى لمســـرحيته والا لعبت دور الجسم الغريب الذى قد يؤذى باقى الخلايا والأنسجة ٠٠ هذا اذا لم تستطع المسرحية لفظها تلقائيا بحيث يدرك الكاتب بحاسة اللاوعى الفنية عنده أنه تدخل شخصيا ليفرض رمزا معينا بينما طبيعة عمله ونموه البيولوجى النابع من خلاياه وشرايينه يرفضه ولا يقبل معايشته ٠٠

وقد وفق سعد الدين وهبه فى مفهومه للرمز بحيث لم يستعمل الرموز العامة الشائعة فى حياتنا اليومية لأنها استهلكت من كثرة استعمالها وفقدت خاصيتها الفنية فى التجسيد والتكثيف ٠٠ فهو لم يقدم لنا البومة مثلا لكى يرمز الى التشاؤم أو الثعلب لكى يرمز الى المكر أو الحمامة لكى يرمز للسلام ٠٠ الخ ٠٠ بل استحدث الرموز التى فرضتها طبيعة النص ٠٠ ورغم أنه كرر بعضها فى أكثر من مسرحية ، فانه وفق فى استغلالها فنيا ، لأن مفهومه عن الرمز يمتاز بالمرونة والدراية بالأدوات الفنية التى يستعملها ٠٠ فهو يخلق الرمز ويبنى فوقه وحوله كل ما يشده الى النسيج ويجعله جزءا عضويا منه ، لكى لا يظل معلقا فى الهواء بحيث لو حذف نهائيا لما تأثرت المسرحية ٠٠ ولذلك لا يمكن التغاضى عن الرموز التى يوظفها سعد الدين وهبه فى مسرحياته لأنها تقوم بأدوار متعددة ، منها بلورة الشخصية وابراز جوانبها المختلفة ودفع الأحداث بمنحها جرعات متزايدة من التكثيف

والتركيز وتجسيد الصـــــراع بحيث نتأكد من حتميته وانه يجب أن يقع بالطريقة التى يقع بها بالفعل أمام أعيننا ، وربط المواقف من خلال استعمال الرموز الاساسية الممتدة بطول الخيوط المكونة للنسيج العام للمسرحية ٠٠

ويقدم سعد الدين وهبه رموزه على ثلاث مستويات : الأول عندما يربط الرمز بالشخصية ويقدملنا حياتها الشخصية مع الجانب الرمزى الذى توحى به والذى يرتبط غالبا بحياتها العامة ٠٠ والمستوى الثانى عندما يربط الرمز بجماد أو بشىء تستعمله الشخصيات داخل المواقف كالقنبلة مثلا أو الكوبرى أو القطار ٠٠ والمستوى الثالث عندما يربط الرمز بالموقف نفسه الذى تقدمه الشخصيات ، بحيث يرمز هذا الموقف الى كفاح الشعب وصموده مثلا ٠٠ وفى هذا المستوى نجد الرمز أصبح أكثر تعقيدا وكثافة لأن الموقف الرمزى يحمل فى طياته الرموز الفـــردية التى تمثلها الشخصيات الداخلية فيه مما يترتب عليه صراع بين الرموز وتشابك فى علاقاتها كنتيجة حتمية للصراع الذى يتولد بين الشخصيات ٠٠

ولنتتبع الآن المستويات الثلاثة التى تقدم لنا مفهوم سعد الدين وهبه عن الرمز وكيف يوظفه فى خدمة مســـرحياته ٠٠ فنجد فى مســـرحية « المحروسة » انه يربط الرمز بالشخصية فى معظم أجزائها بحيث يقدم لنا الحياة الشخصية لها من خلال الواقع الذى تعيشه ثم الجانب الرمزى من خلال الايحاء العام الذى ترمى اليه اجتماعيا أو سياسيا أو فكريا ٠٠ وستتركز دراســتنا الآن على الجانب الرمزى للشـــخصية لأن الواقع الاجتماعى الذى تعيشه الشخصية قد درس فى الفصل السابق « المسرح والتحولات الاجتماعية » ٠٠ نجد مثـــلا محمود قنديل مأمور المركز فى حوالى الخمسين من عمره طويل وعريض المنكبين وله شوارب يقف عليها الصقر ٠ ٠فبلوغه الخمسين قد يعنى السلطة عنفوانها وبطشها وقد يعنى اللحظات التى تسبق العجز والتدهور ٠٠ وهنا تتضح الايحاءات المتعددة التى تتشكل وتختلف فى ذهن المتفرج أو القارىء طبقا لبيئته وثقافته وطبقته وظروفه المعيشية عموما ٠٠ أما طول المأمور وعرضه وشواربه التى يقف عليها الصقر فكلها رموز السيطرة والســلطة والتحكم والقوة نظرا لأن « المحروسة » اتخذت مضمونها من مجتمع أواخر عام ١٩٤٩ وأوائل عام ١٩٥٠ الذى بلغت فيه السلطة الحكومية أعلى درجات بطشها ٠٠ وكان يمكن أن تتغير الرموز المرتبطة بالمأمور لو انه كان يمثـل حكومة أخـرى مختلفة عن تلك التى مثلها ٠٠

أما أنصاف زوجة المأمور فنجدها على حد قول المؤلف « بيضـــاء مربربة وأثر المفتقة ظـــاهر على جســـدها » لكى ترمز الى الرفاهية البورجــوازية التى عاشــتها الطبقات التى تعلقت بأذيال الطبقـات الأرستقراطية وقلدتها فى كل ســلوكها وتفكيرها معتمدة فى ذلك على الاستغلال الوظيفى والتحكم فى مقدرات المواطنين الواقعين تحت سلطة

هذه الوظيفة ٠٠ أما فؤاد بك وكيل النيابة فيمثل الدفاع عن القانون في مواجهة بطش مأمور المركز به ٠٠ وهو طويل ونحيل ومتأنق بحيث يرمز الى الأنفة والكبرياء والاعتزاز بالنفس في مواجهة أية ضغوط عليه ٠٠ أما على معاون البوليس فنجده متوسطا في الطول والعرض والذكاء والنشاط وكل شيء ، ويرمز عموما الى الطبقة المتوسطة التى كثيرا ما سخر منها سعد الدين وهبه في مسرحياته ، لأنها لا تملك أيدولوجية خاصة بها بل على أتم استعداد لتشكيل مبادئها وأفكارها بما يتمشى مع التغييرات التى تطرأ على المجتمع ٠٠ ولا يعنى هذا تقبلها للتطور والجديد ولكنه يعنى سيرها في الركاب حتى تأمن المحافظة على عيشـــها ٠٠ ولهذا فهى تظل طبقة متوسطة الى الأبد بحكم تبعيتها الدائمة وعدم استعدادها للتفكير لنفسها تمشيا مع أمثالها الشائعة التى تقول « الباب اللى يجيلك منه الريح سده واستريح ٠٠ » وعندما يثور المأمور على المواقف التى يقفها سعيد الضابط الجديد ، نجد على المعاون يحاول تهدئة الأمور بحيث لا يحدث في الجو ما يثير حياته الراكدة التى استكان اليها ٠٠ فهو يؤكد للمأمور محاولا طمأنته بأن سعيد الضابط الجديد لن يجد زوجة أفضـــل من نادية ابنة المأمور وفي موقف آخر مع الضابط سعيد نجد المعاون على طبيعته التى ترمز الى كل خصائص الطبقة المتوسطة حين ينصح سعيد بتتبع خطاه في الحياة ومسايرة الركب حتى يتجنب المتاعب :

الضابط : هو مش عاوزنى أجوزها ؟

المعاون : أيوه ٠٠ تقدر برضه لو كنت لبق ٠٠ تمشى أمورك ٠٠

الضابط : ازاى بقا ٠٠ أجوزها علشان أبقى لبق ؟

المعاون : ياسيدى ماقلتلكش اجوزها ٠٠ اخطبها كفاية ٠٠ دبلتين باتنين جنيه وينحل الاشكال ٠٠

الضابط : وبعدين ؟

المعاون : وبعدين يحلها ربنا ٠٠ يقولوا الكتاب تزوغ ٠٠ كل مرة تشوف لك عذر ٠٠ عمتى ماتت ٠٠ أمى عيانة ٠٠ أى حاجة ٠٠

في مثل هذه المواقف يرمز الصراع بين الشخصيتين الى الصراع الرمزى بحكم تناقض ما ترمز اليه كل من الشخصيتين ٠٠ فبينما يرمز المعاون على الى القديم بكل تقليديته ومحافظته وزيفه وخـــداعه ، تجد الضابط سعيد يرمز الى الجديد بكل صراحته وانطلاقه واحترامه لكلمته وتقديره لذاته ٠٠ فاذا كان المعاون متوسط في كل شيء ٠٠ فالضابط جديد في كل شيء يؤمن بالكتب والثقافة أو كما يقول المؤلف في وصفه للشخصية « في مخه أشياء كثيرة لا يفهمها زملاؤه في المركز ولا يهضمها المأمور ، وسيم ٠ طويل » ٠

وغالبا ما يربط سعد الدين وهبه عنوان مسرحيته برمز شـــامل وأساس تنضوى تحته باقى رموز المسرحية ·· ولعل أداة الرمز الأساسى تسهل للكاتب مهمة ادماج الرموز فى النسيج وتجنب ادخال رموز لا تفيد البناء والأحداث ، لأن للرمز بريقا زائفا فى بعض الأحيان يغرى الكاتب باستعماله حتى يتجنب التعبير المباشر والتقرير المسطح فتكون النتيجة أن تتحول مهمة المتفرج أو القارىء من الاستمتاع الكلى بالعمل الفنى الذى يقوم بتنظيم أحاسيسه المضطربة وتطهيرها من الشوائب والرواسب الى عملية رياضية جافة تقوم على فك الرموز ومعرفة مدلولاتها وبذلك يضيع جزء كبير من المتعة الفنية ، لأن كثرة الرموز وحشدها الزائد عن حاجة المسرحية ينتج دائما عن عدم وجود الرمز الشامل الرئيسى الذى يقيد اختيار الكاتب للرموز الفرعية الأخرى المجسدة له والذى يحتم عليه عدم ادخال أى رمز لا يفيد النسيج العام ، لأن مهمة الرمز ذات شقين : الشق الأول يتركز فى تجسيد الموقف الخاص الذى يعبر الرمز عنه والشق الثانى يكمن فى ارتباط الرمز بالنسيج العام للنص المسرحى ·· أى أنه لا يوجد رمز يعبر عن موقف معين دون أن يكون له امتداد حى فى بقية أجزاء المسرحية ·· هذا الامتداد الحى الذى ينتج عن الايحاءات واللمسات والظلال المختلفة التى يلقيها على المواقف المتتابعة حتى فى حالة غيابه الفعلى عن المنصة أو الحوار ··

وعندما لجأ سعد الدين وهبه الى الرمز الشامل استطاع تجنب الانغماس فى استعمال رموز قد تمنح العمل بريقا مؤقتا ولكنها تظل معلقة فى الهواء لأنها لا تسرى فى النسيج ، وذلك لأن رمز « المحروسة » ارتبط بكل الرموز المفيدة للنص ·· « فالمحروسة » أولا على المستوى الواقعى المباشر هى قرية وادعة من القرى المصرية ترزح تحت نير الاستبداد الاقطاعى والتحكم البيروقراطى ·· وعلى المستوى الرمزى الشامل هى مصر الصابرة الصامدة فى انتظار الخلاص والحرية · ·وعلى المستوى الرمزى الخاص فى الموقف الأخير تمثل الباخرة « المحروسة » التى نفى عليها الخديوى اسماعيل كحل مؤقت لمشكلة مصر وهى نفس الباخرة التى نفى عليها الملك فاروق بعد ذلك كحل دائم ··

وبهذا الأسلوب يتفاعل الرمز الرئيسى لكى ينتج رموزا فرعية تزيد من ثرائه وخصوبته وايحاءاته ·· فبعد أن يبرز رمز المحروسة الرئيسى بايقاعه العالى تتفرع منه رموز ثانوية على لسان عبده :

عبده : (لا يبالى بالشيخ) أبو فصادة ريسها والقط الأعمى حارسها ··

ولاشك أن رمز أبى فصادة يوحى بعدم الاستقرار والقلق والضعف وقصر النظر وهو ما تميز به الحكم فى تلك الأيام أما القط الأعمى فيوحى بالتخبط والعشوائية والعفوية والظلام وفقدان الطريق الذى ميز السلطة التنفيذية ·· وبعد هذا التمهيد الرمزى يعود الرمز الرئيسى الى المقدمة

لكى يمنح المسرحية آخر لمسة قبل نزول ستار الختام على الضابط سعيد الذى يرمز الى الجديد وهو يعد عبده باعطائه الكتب التى تدرس تاريخ المحروسة التى ترمز الى التغيير الاجتماعى الشامل الذى سيحدث بعد ذلك ·· أى أن الرمز ساعد المؤلف على اثارة هذا الايحاء فى وجدان المتفرج دون التصريح به مباشرة ·· هذا التصريح الذى ربما جنح بالمؤلف الى الخطابة والارشاد ··

ولا يسعنا المجال لتحليل الرموز الفرعية المتناثرة بين خيوط النسيج وعذرنا فى هذا أن كلها مرتبط بالرمز الرئيسى وتنبع منه ·· وهى تنقسم الى قسمين : قسم الرموز التى تبلور الماضى بما فيه من تراهات وخزعبلات ومصالح شخصية ومنافع ذاتية وانتهاز فرص ومؤمرات وطعن فى الخلف ورشاوى وواسطة ·· الخ ·· وقسم الرموز التى تجسد المستقبل بما فيه من آمال وتطلعات وشكاوى واحتجاج وتمرد وثورة وثقافة وفكر جديد ·· ·· الخ ·· لنأخذ الموقف التالى المحتشد بالرموز الدالة على الرشـــوة والفساد ليتضح لنا غلبة القديم على الجديد ·· فمازالت كفة القديم راجحة وهذا ما يؤكده منصور والحكيمباشى :

منصور : أنا باعقل فيه من الصبح ·· مافيش فايدة ·· باقول له الشكاوى لا حاتودى ولا حاتجيب ·· موش عاوز يسمع الكلام ··

عبده : أما يعنى أعمل ايه ·· أنا فى ايدى غير الشكاوى ؟

الحكيمباشى : طبعا ·· تقدر تلغى النقل فى يوم واحد ·· بس على شرط تسمع الكلام ·

عبده : اتفضل ·

الحكيمباشى : تنزل السوق تشترى ميتين بيضـــة وتاخد كام رطل لحمة مشفيين وخمس ست أرطال زبدة وتقوم بكره فى الفجر على مصر ·· تزور المفتش فى بيته وتعتذر له : والنبى قبل الهدية ·· وبعد ما ترجع يابطل ، يوم واحد والاشارة ترف ··

وهكذا يحتشد حديث الحكيمباشى برموز الرشوة مما يمنح لغة الحوار ثقلا دراميا وكثافة فنية أحســـن مما لو تكلم الحكيمباشى بلغة تقريرية مفادها أنه يتحتم على عبده رشوة المفتش لالغاء الأمر الصادر بنقله ، لأن الرموز المجسدة ترد على ذهن المتفرج أو على خيال القارىء فتمنح الموقف أبعادا كثيرة ومتنوعة مما يزيد الحـــدث اقناعا فنيا لأن الجمهور يلمس رموز البيض واللحم والزبد التى تمثل شراهة المفتش وجشعه وخسته ·· ومع كل الكثافة التى يرمز اليها القديم نجد الجديد يصر على موقفه الواضح الصريح وعدم خضوعه لتلك الحيل الفاسدة القائمة على الرشوة والواسطة والمحسوبية :

عبده : وكتاب الله لما يكون على رقبتى ٠٠ يانهار أسود يارجالة ٠٠

منصور : خليك فى شكاويك ٠٠ والنبى ما أنت شايف خير فى عمرك ٠٠

تم تلعب رموز الخزعبلات دورا هاما فى تجسيد جانب من جوانب القديم ، مما يدل على أن مصير هذا القديم الى الزوال مهما بدا راسخا وشامخا لأن تطور المجتمع نحو التعليم والثقافة والتفكير الواقعى يتنافى مع وجود مثل هذه الخزعبلات ٠٠ ولاشك أن « الحجاب » يعد من أخصب الملموسات التى ترمز الى مثل هذه الخزعبلات ، وهو الحجاب الذى تحاول أم عباس ضاربة الودع صنعه من أجل نادية ابنة المأمور لكى تحصل على الضابط الجديد سعيد الذى يرفض خطبتها تلميحا وتصريحا ٠٠

وهناك رمز الحصان الذى يدل على أن السلطة الحاكمة قد بلغت مرتبة مضحكة مبكية من الفوضى والاستسلام للفساد لدرجة أنه من المفروض على الحصان أن يقود تشريفة مولد النبى دون أن يتدخل الضابط سعيد فى قيادته بل عليه أن يسلم قياده للحصان لأنه يعرف خط السير جيدا ، وأن لا يتدخل فى وظيفة الحصان التى عين من أجلها لأن هذا يعد تداخلا فى الاختصاصات ٠٠

ولا يترك المؤلف الرمز معلقا هكذا ولكنه يوظفه فى خدمة الموقف عندما يربطه بالحدث الذى تسبب فى اغماء زوجة المأمور لأن الضابط سعيد نسى أن يمر بموكب مولد النبى أمام منزلها ، خاصة بعد أن جمعت الأصدقاء والجيران لمشاهدة الموكب من شرفة شقتها ٠٠ واعتبرت هذا تجاهلا يصل الى مرتبة الفضيحة والسخرية والاستهزاء ٠٠ أى أن الرمز يساهم فى دفع الأحداث وتطويرها ٠٠ وهكذا تتصارع الرموز الممثلة للقديم مع الرموز المجسدة للجديد ٠٠ ورغم ايقاع الأولى الحاد فان المؤلف يترك ايحاء خفيا بأن الغلبة لرموز الجديد بدليل أن الستار الأخير ينزل ونحن لا نلمس الا الجديد ممثلا فى عبده وسعيد ٠٠

فى مسرحية « كفر البطيخ » يتبع سعد الدين وهبه نفس المنهج الرمزى الذى استعمله قبل ذلك فى « المحروسة » لكى يجسد نفس الصراع بين القديم والجديد ، مع فارق بسيط أن الغلبة للجديد بحكم مساندة جهاز الحكم له لأن أحداث المسرحية تقع فى منتصف شهر مايو عام ١٩٥٣ ٠٠ ولذلك خفت ايقاع الرموز المجسدة للقديم برغم محاولتها المحافظة على كيانها أمام التيار الجديد الجارف ٠٠ ولكن فى هذه المسرحية تغلبت الخلفية الاجتماعية على الفنية الدرامية مما أحال الشخصيات الى مجرد رموز طائرة فى جو المسرحية دون الارتباط بأرضيتها ٠٠ والرابطة الوحيدة التى تجمع بينها تكمن فى الخلفية الاجتماعية بحكم وجودها فى بلدة واحدة ولكن الحتمية الدرامية لا تفرض وجودها مجتمعة ٠٠ وساعد على ذلك عدم ارتباط الرموز بالرمز الرئيسى كما حدث فى « المحروسة » لأن رمز

« كفر البطيخ » لا يحمل الايحاءات الخصبة والكثافة الفنية الموجودة فى « المحروسة » بل نجد أن « كفر البطيخ » قد تحولت فى كثير من الأحيان الى مجرد قرية لا ترمز الى أكثر من وجودها الفعلى ٠٠

وترتب على هذا أن الشخصيات فقدت وجودها الذاتى وبالتالى افقدت الجانب الرمزى لها كثيرا من تجسيده وبلورته لأنها استحالت الى مجرد رموز عامة لا تملك الحياة الخاصة بها ٠٠ ولم يساعد التجريد الذى لجأ اليه سعد الدين وهبه على الامتداد الحى للرموز داخل الانسجة والخلايا بل ظل العمل مسطحا برغم الرموز الكثيرة التى وردت به ٠٠ ولنأخذ بعض الشخصيات كنماذج تدل على الحدود الرمزية التى ارتبطت بها لأن المؤلف لم يسمح لها أن تحيا خارجها فى حدود الشكل الفنى لجسم العمل حيث أن حدود الشكل أكثر رحابة وشمولا من حدود الرمز لأن الرمز ليس الا جزءا وعنصرا واحدا من عناصر الشكل الفنى للعمل ككل ٠٠

نجد شخصية أحمد على سبيل المثال ليست سوى نموذج للشباب الذى يتلقى تعليمه فى الجامعة بالقاهرة ويتفتح ذهنه للجديد فى العلوم والمعارف والأفكار ٠٠ وهى ملامح عامة لكل شاب رحل عن قريته لطلب العلم فى العاصمة ولكننا لا نكاد نلمس أية ملامح خاصة لأحمد هذا ٠٠ ونفس المعيار ينطبق على عمدة الكفر الذى يمثل القديم بكل ما فيه من غباء وادعاء للعلم والمعرفة ٠٠ وقد نجح فى جعل الناس يخافونه ولكنه فشل فى اجبارهم على احترامه ٠٠ وهو يؤمن بالواسطة والمحسوبية والرشوة شأنه فى ذلك شأن معظم العمد الذين عينهم عهد الاقطاع لكى يقوموا على خدمة أهدافه وتنفيذ أغراضه ٠٠

ولعل الجانب الخاص الوحيد الذى نجده فى شخصيتى أحمد والعمدة وباقى شخصيات المسرحية يتمثل فى الصراع حول اقامة الكوبرى الذى يربط القرية بباقى مراكز المحافظة ٠٠ فالقديم يريد أن يقيمه عن طريق الرشوة والمحسوبية لأنه يظن أن ذلك هو السبيل الوحيد المؤدى الى ذلك والجديد يحاول تشييده على أساس انه مطلب عادل لاحياء اقتصاد القرية وذلك بتصريف منتجاتها الزراعية ٠٠ ولا يستدعى ذلك اللجوء الى أى من الطريق الملتوية التى يرفضها منطق العصر ٠ فلقد رمز الكوبرى الى الصراع بين القديم والجديد وجسده بحيث منح للمسرحية ملامح خاصة بها ككيان مستقل بذاته ٠٠ ولعل دور الكوبرى فى المسرحية يقترب من دور الرمز الرئيسى الشامل الذى يربط اليه باقى الرموز الفرعية والثانوية لأنه جنب المسرحية بعض النتوءات ولكنه لم يساعدها على التخلص منها كلية :

العمدة : رشوة ايه بس ٠٠ أنا قلت مايبنيش الكوبرى الا الفلوس ٠٠

احمد : فلوس ايه ٠٠ انت لسه بتحلم ٠٠ هى الناس دى خلاص ٠٠ بيعة وشروة ٠٠ تعمل فى البلد كده برضه ٠٠ عرق الناس وشقاها ترميه البحر ٠٠

العمدة : أنا اللى رميته برضه ٠٠ أمال ايه ده ٠٠ عمل ايه (يمد ساقه ويضرب بها عبد الونيس)

وكان عبد الونيس هذا هو الفلاح الذى كلف بحمل رشـــوة المائة والخمسين جنيها الى القاهرة لكى يرشو المهندســـين حتى يوافقوا على انشاء الكوبرى ٠٠ ونظرا لأن هذه الوســـائل قد عفا عليها الزمن فلقد سرقتها منه راقصة وعاد الى الكفر بخفى حنين ٠٠ ومع ذلك فقد أقيم الكوبرى بعد ذلك لأنه رمز الجديد الذى سيطر على كل شيء ٠٠ وهو الرمز الكبير الذى يؤكد لنا سنة التطور وحتمية التحول الاجتماعى ٠

وقد سبق أن حشد سعد الدين وهبه الرموز الفرعية المرتبطة بالرشوة حتى يؤكد فنيا للقارىء أو المتفرج أنها انترعت من دماء الفلاحين وأنه مادام رأس القرية فاسدا فلابد أن يعانى الجميع من الفساد ٠٠ ومن سخرية الموقف أن العمدة وهو رأس التعفن والفساد يقوم بنفسه بتقديم هذه الرموز للجمهور :

العمدة : ٠٠٠ دا الميه وخمسين جنيه دول فيهم عرق الكفر كله ٠٠ دا فيهم مهر صبايا ٠٠ ونحاس ناس ٠٠ وكفن عجايز ٠٠ دا روحى طلعت لحد ما لميتهم ٠٠

ثم يرمز أحمد الى الجديد الذى أثبت نفســـه بالفعل فى مواجهة القديم :

أحمد : مادام الراس اصلحت يبقى كله يصلح ٠٠

العمدة : يعنى كل المستوظفين اصلحت ٠٠

أحمد : اللى ما اصلحش امبارح يصلح النهارده ٠٠ اللى ما اصـــلحش النهارده يصلح بكره ٠٠ يعنى كنت عايزهم يجيبوا مدفع ويقشوا الخلق دى كلها ٠٠

وعندما تتضح الحيلة التى لعبها يحيى مع عبد الونيس باختلاس المبلغ وادعاء سرقة الراقصة له بتكشف لنا أن العمدة رمز القديم قد بلغ حدا من الغباء والتحجر وقصر النظر منعه من أن يرى ألاعيب يحيى ناظر زراعة الاقطاعى صاحب التفتيش المجاور ٠٠ أى أن رمز القديم فقد القدرة على فهم القديم الذى يقف فى صفه ٠٠ ومعنى هذا أن التطور الذى وقع كان مفاجئا وســـريعا بحيث منح السيطرة للجديدة ولم يمنح الفرصة للقديم لكى يفهم حتى نفسه ٠٠ وكان هذا ايذانا بانتهاء الرمز الذى يوحى بالقديم لأن رمز الجديد قد سيطر على الأحداث وأخذ بيده عنصر المبادرة

فى بناء الكوبرى وانعاش القرية اقتصاديا ·· ولذلك يصدر أمر بايقاف العمدة عن عمله والتحقيق معه فى كل ما نسب اليه ·· ثم يأخذ الفلاحون فى الرقص والغناء :

أصوات : ···· وبلدنا كفر البطيخ ·· وبلدنا كفر الرجالة ·· وأنا شايف أيام الخير جايه لنا ·· ع الكوبرى فوق الرياح ·· ع الكوبرى فوق الرياح ··

العمدة : (يكلم نفسه) ·· تحقيق ·· ايقاف ··

وينزل ستار الختام ورموز الحياة الجديدة الشامخة المتدفقة تبرز من وراء أصوات الفلاحين التى تتغنى بالكوبرى رمز العمران الاقتصادى وبالرياح رمز التدفق والحيوية المتجددة ، بينما يتوارى رمز القديم هامسا بصوت خافت « تحقيق ·· ايقاف ·· » لأنه حان الوقت الذى يتحتم فيه أن يتوقف عن الوجود ··

وما ينطبق على الرموز التى يوحى بها كل من العمدة وأحمد ينطبق على باقى الرموز الملازمة للشخصيات الأخرى فى المسرحية ولذلك فنحن لسنا فى حاجة الى تحليلها كل على حدة ·· ولكن يجب الا يفوتنا أن الرموز قد لعبت دورا هاما فى بلورة الصراع وتأكيد الجانب الذى رأيناه بفعل احتكاك الشخصيات بهذا الصراع ·· وكان اهتمام سعد الدين وهبه الزائد بالخلفية الاجتماعية ومحاولته تجسيدها فى رموز متعددة قد طغى على بلورته للحياة الخاصة لكل شخصية مما أصابها بالكثير من التسطيح والنمطية ·· ولم تساعدها الرموز على أن تحيا حياتها الخاصة المستمدة من كيان العمل لأن دورها لم يتعد دور الرموز ··

فى مســـــرحية « السبنسة » يترك المؤلف رمز القنبلة وهو الرمز الأساسى فى المسرحية ويفضل اطلاق رمز السبنسة الثانوى عليها على عكس ما عودنا · ويبدو أن رمز السبنسة كان من البريق والجاذبية ماجذب المؤلف الى استعماله ، برغم أنه لا يبرز الا فى نهاية المسرحية رامزا الى طبقات الشعب الفقيرة التى تعيش على هامش الحياة والتى آن الأوان لكى تعوض مافاتها من فقر وبؤس واذلال واستعباد وذلك بحلولها محل الطبقة الاقطاعية المتحللة :

صابر : عشان الوابور هنا (يشير الى ناحية الدرجة الأولى) ومادام الوابور هنا تبقى درجة أولى هنا وتبقى السبنسة هنا ·· لكن اذا جه الوابور هنا (ويشير الى ناحيتهم) نبقى احنا درجة أولى درجة أولى تبقى السبنسة ·

ذلك هو الدور الذى يلعبه رمز السبنسة فى المسرحية كلها ·· ومن الواضح أنه رمز ثانوى رغم أهميته فى التأكيد والاقناع الفنى ·· أما

الرمز الرئيسى فيتركز فى القنبلة التى توشك أن تنفجر وتقلب كل شىء رأسا على عقب ٠٠ وتبرز هنا قضية نقدية هامة تدور حول ما اذا كان من المحتم على الكاتب المسرحى الذى يســـتعمل الرمز أن يطلق الرمز الأساسى على مسرحيته حينما يريد استغلال الرمز فى عنوانها ٠٠ فى الواقع أن الكاتب ليس بالحرية التى نتصورها طالما أنه اختار المنهج الرمزى فى التعبير الفنى عن مضـــمونه ، لأن الرمز الرئيسى يلعب دور الثقل الدرامى الأساسى فى العمل وبالتالى تتجمع حوله باقى الرموز وتدور فى فلكه كالعلاقة التى يحتمها القانون الطبيعى بين الشىء الثقيل والأشياء الأقل ثقلا منه ٠ ٠ولهذا فانه من المفضل للكاتب اختيار الرمز الرئيسى عنوانا لمسرحيته حتى يساعد القارىء أو المتفرج على وضـــع يده على العمود الفقرى للأحـــداث ٠٠ والقنبلة هى الرمز الرئيسى لمســـرحية « السبنسة » ، لأن أصداء هذا الرمز وايقاعاته تسيطر على الأحداث منذ اللحظات الأولى بعد رفع الستار ٠٠

وتستمر هذه الايقاعات الحادة لرمز القنبلة لا تختفى طوال المسرحية بل ان الصـــراع بين الشخصيات والطبقات الاجتماعية يتبلور من خلال موقف كل شخصية وطبقة تجاه القنبلة ٠٠ وهى السبب فى الصراع النفسى الذى يدور داخل الشخصيات وعلى رأسها العسكرى صابر ٠٠ أى أن القنبلة أصبحت مصدر الصراع الاجتماعى والنفسى على جميع المستويات ٠٠ وبالتالى رمزا للثورة التى تشتعل فى النفوس استعدادا للتغيير الكبير الذى يؤكده النسيج العام للمسرحية ٠٠

واذا كانت القنبلة تبدو كحقيقة مادية ملموسة فان وضعها على الكوم فى قرية الكوم الأخضر ، رمز مصر كلها يكثر من أصـــدائها الواقعية والرمزية فى آن واحد لأن الحدث يسير على المستويين الرمزى والواقعى مما يمنح المسرحية خصوبة درامية متنوعة الايحاءات ٠٠ فاننا نرى بأعيننا الكوم والأحداث تدور على المنصة فى قرية الكوم الأخضر وفى نفس الوقت ندرك أن الكوم الأخضر يرمز الى مصر كلها والقنبلة ترمز الى الثورة ومن تفاعل الرمزين تتشكل المواقف وتتسلسل الأحداث بسبب اندماج هذين الرمزين فى الخلفية الاجتماعية وفى النسيج العام للمسرحية ٠٠

وتتعدد الايحاءات بدخول مايرمز الى دور الشعب فى التمهيد للثورة ٠٠ الشعب موجود فى كل مكان ومع ذلك لا تستطيع السلطات اتهامه بوضع القنبلة لأنها لا يمكن أن تحاكم الشعب كله ٠ وبهذا يتحول الشعب الى عفاريت أو أشباح تقلق منام السلطات ولكنها لا تستطيع مواجهتها لأنها لا تملك أسلحة هذه المواجهة ٠٠ ومن هنا تصبح الثورة القدر الذى لا يمكن أن يقف فى طريقه عائق لأن انذاراتها وارهاصاتها تتعدد ولا تملك السلطات فى مواجهتها سوى التخبط :

درويش : مش بعيد يكون ربنا هو اللى حدفها ع البلد بصفة انذار ٠٠

عبد الواحد : انذار ٠٠ ؟

درويش : أمال ٠٠ مش ربنا بيقول سبحانه وتعالى ٠٠ « وارسل عليهم طير أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل ٠٠ » ٠

عبد الواحد : صدق الله العظيم ٠٠

درويش : طب حجارة من سجيل دى تطلع ايه يعنى الكنابل دى ٠٠

عبد الواحد : اللهم لطفك بالعباد ٠٠ اللهم عفوك ومغفرتك ٠٠ بلدنا دى كلها ناس غلابة مش لاقيه اللضا ٠٠

وقد نجح الكاتب فى استغلال الرمز الى أقصى حد ممكن وخاصة أن شخصية الصول درويش لا تعى الحدود التى تدور حول حديثها مع عبد الواحد بل تتدفق الرموز الثانوية بعفوية وتلقائية جميلة ترمى الى أبعاد رمزية وجمالية لا يصل اليها ادراك الصول درويش نفسه بمفهومه المحدود وتفكيره التقليدى :

درويش : دا انذار ياعبد الواحد ٠٠ انذار من ربنا ٠٠ يا العالم يا نصلح حالها وكل واحد يحب اخوه يالمرد الجايه وكتاب الله تنزل واحدة زى دى فتجعلهم كعصف مأكول ٠٠

وبعد ذلك ينتهى الوجود الفعلى للقنبلة وتتحول الى رمز أساسى تدور حوله الأحداث ، ذلك لأنها سرقت من فوق الكوم ولا يعرف أحد من الذى سرقها وهذا امتداد لنفس الرمز الثانوى الذى يوحى لنا بأنه من المتعذر اتهام الشعب كله وبالتالى لا يمكن العثور على الشخص الذى قام بتهريب القنبلة لأنه يرمز للشعب كله ، مما يجعل السلطات تقع فى مأزق حرج لا تملك معه سوى التخبط واتهام الابرياء ، وخاصة أنها لا تعرف من الذى وضع القنبلة ومن الذى هربها ٠٠ وينتج عن تهريب القنبلة وقوع الصول درويش فى مأزق يعادل المأزق الذى وقعت فيه السلطات ٠٠ ويبدو أن الزيف هو الحل الوحيد لأمثال هذه المآزق لأن الصول درويش يحل المشكلة بأن يضع قطعة من الحديد مكان القنبلة ثم تأتى السلطات ونتوقع منها أن تكتشف زيف قطعة الحديد وتبلغ عنه ٠٠ ولكن بما أن زيف الأفراد هو نموذج مصغر من زيف المجتمع فنجد أن السلطات تدعى أن القنبلة المزيفة هى القنبلة الحقيقية وتضيف اليها أنها شديدة الانفجار أيضا ٠٠ وهنا ترمز القنبلة المزيفة الى حقيقة المجتمع المزيف لأن الأحداث ستدور بعد ذلك حولها بينما القنبلة الحقيقية تكمن فى مكان لا يمكن أن تصل اليه السلطات ، لأنها تكمن فى قلوب الشعب ٠٠

وتتوالى الأحداث بعد ذلك عن طريق استغلال صدى قطعة الحديد الصماء التى يضعها درويش مكان القنبلة الحقيقية ٠٠ وتدور التحقيقات

وتلقى الاتهامات ويدان الأبرياء بناء على قطعة من الحديد ٠٠ حتى المأمور ممثل السلطة والمفروض فيه أنه يواجه المتاعب ويحاول حل المشكلات ، نجده يهرب من مواجهة القنبلة خوفا على عمره وهو بهذا يرمز الى الجبن الذى جبلت عليه السلطات برغم جبروتهاالبادى للاعين ٠٠

ومن احتكاك الشخصيات برمز القنبلة المزيفة يتبلور أمامنا الجانب الرمزى الموازى للجانب الواقعى من تكوين الشخصيات ٠٠ فصابر يرمز الى ذلك القطاع من المجتمع الذى يرضخ ولا يرضخ فى نفس الوقت لتعسف السلطة ٠٠ ولذلك يقع فريسة الحيرة والاضطراب والبلبلة لأن سلوكه يدل على خضوعه التام لجبروت السلطة بينما يدل تكوينه الداخلى على رفضه الكامل لهذا الخضوع ويستمر الضغط متبوعا بالخضوع الذى ينتج عنه اتهام الأبرياء وتعريض حياتهم للخطر ٠٠ وعندما يزداد الضغط عن حده يولد الانفجار والثورة الشاملة ضد هذا الخضوع ويرمز الى انتهاء التردد الذى يعد من العقبات التى تقف فى طريق الثورة التى تمثلت فى ظاهرة انتشار القنابل فى كل مكان ــ كما يقول الخبير ــ بينما السلطة مشغولة فى التحقيق حول قنبلة مزيفة ٠٠

ثم تتوالى الرموز الثانوية التى تلعب دور التنويعات على النغمة الأساسية من خلال حديث الصاغ أمين عن القنابل « شديدة الانفجار كمان زى القنبلة بتاعة ميت كنانة بالضبط ٠٠ أيوه ٠٠ اللى لقيناها جنب سراية حامد باشا » ٠٠ فى مثل هذه الجمل تتكثف الرموز وتمنح دفعة كبيرة لسير الأحداث فلا شك أن ميت كنانة ترمز الى مصر والقنبلة شديدة الانفجار ترمز الى الثورة وسراية حامد باشا ترمز الى نظام الحكم ٠٠ ولسنا فى حاجة الى تحليلها والتوصل الى النتيجة التى يمكن أن يؤدى اليها تجمع هذه الرموز الثلاثة فى توليفة درامية واحدة ٠٠

وترتبط الرموز بالخلفية الاجتماعية وتتفاعل معها عندما يربط المأمور فى حديثه بين ظاهرة انتشار القنابل وانتشار التعليم ، لأن القنبلة فى حد ذاتها لا تعنى الكثير ولكنها ترمز الى ارادة التغيير وسنة التطور ٠ ورعب السلطات من القنابل لا يصدر عن وجود المتفجرات المؤقتة بقدر ما يصدر عن الاحساس بعجلة التطور التى لا يمكن أن يقف فى طريقها أى عائق ٠٠ وانتشار التعليم ظاهرة ملازمة للتطور ٠٠ والتعليم معناه الرغبة فى البحث عن حياة أفضل ، أو ايجاد وسيلة للتغيير ٠٠ ومن هنا كان ارتباط رمز القنبلة بالخلفية الاجتماعية المتمثلة فى التعليم ٠٠

ثم يتصارع رمز التغيير مع رمز الاســتغلال والظلم المتمثل فى الجراد الذى يرمز به الفلاحون الى عساكر الحكمدار ٠٠ ولنترك المأمور يحلل لممدوح وكيل النيابة عناصر هذا الرمز :

المأمور : أفهم سعادتك ‥ أصل سعادة الحكمدار بتاعنا عنده تفانين غريبة شـــوية ‥

ممدوح : تفانين :

المأمور : أول ماتحصل حادثة كبيرة ‥ يقوم ياخد ثلاثين أربعين عسكرى فى اللورى ويروح على محل الحادث يجيب العمدة ويقول له ماحناش مروحين الا ومعانا المتهمين ‥ ياعمدة فطر العساكر ‥ ياعمدة غدى العساكر ياعمدة عشى العساكر ‥ العمدة طبعا قبل ما يتخرب بيته يكون غطس وقب ومعاه المتهمين ‥

ويتولد من رمز الجراد الفرعى ايحاءات تهدف الى تجسيد معنى القحط عندما يقول الشيخ سيد « الجراد جه ‥ الجراد جه ‥ الجراد ع الزراعية ‥ » قبل أن يتجسد معنى الظلم المرتبط بالجراد فى كلام المأمور الذى سيبدأ بعده تلفيق التهم للابرياء حتى يمكن للعمدة أن يتخلص من وجود العساكر بأســـرع مايمكن ويتخلص بالتالى من تكاليف اطعامهم الباهظة ‥

ثم تضغط ظاهرة تلفيق التهم وادانة الأبرياء على أعصاب العسكرى صابر لأنه يعلم أنهم يحاكمونهم على أساس قنبلة مزيفة وهو الوحيد الذى يعلم بالاشتراك مع الصول درويش أن القنبلة الحقيقية قد اختفت ‥ وبما أن الصول درويش يرمز الى مسايرة نظام الحكم حفاظا على نفسه وعلى مركزه ولذلك لا يقلقه السر الذى يحتفظ به فيتبقى العسكرى صابر وحيداً لا ينام الليل بسبب الايحاءات التى تنبعث من رمز القنبلة وتحيطه بعالم من الصراعات والأوهام والهواجس والتوتر والقلق :

صابر : أيوه ضاعت ‥ يمكن عيل لقاها خادها يلعب بيها ‥ وليه يتلم حطب شالتها فى وسط الحطب ‥

درويش : بلاش كلام فاضى ياصابر ‥ اعقل وحط العقل فى دماغك ‥

صابر : ماهو ده اللى تاعبنى ‥ أنا حطيت العقل فى دماغى قام العقل اللى فى دماغى قال لى ياصابر أنت مجرم ‥ أنت ودرويش أفندى ‥

ويسيطر رمز القنبلة بقوة ويعنف على الأحداث ويضغط بكل ثقله على نفسية صابر ‥ أى أنه يؤثر على الخلفية الاجتماعية والنفسية فى آن واحد لارتباطه الحيوى بالنسيج العام للمسرحية مما يمنح تبريرا دراميا للصراع الذى ينهش نفسية صابر ووجدانه من الداخل ويؤكد حتميته التى لا مفر منها :

درويش : أنساها ازاى ‥ مش قادر ‥ واذا نسيتها ‥ دول بيفكرونى ‥ (يشير الى الشريطين على ذراعه)

واذا كانت ســالمة ترمز الى مصر المهانة فى ظل الاقطــاع ، فهى لا تستمرىء المهانة الى الأبد لأنه لابد أن يأتى اليوم الذى تبدأ فيه باسترداد كرامتها • وتضرب المثل على كبريائها وابائها وشممها أمام صابر مما يزيد من الصراع الذى يدهشه عندما يرى ابنة الليل ترفض الاستسلام بينما سبق له أن تواطأ مع درويش لكى يخفى سر القنبلة المزيفة ··

وبالرغم من ظهور فتحى شاويش الحكمدار ورمز السلطة الا أن سالمة لاتهتز ولا تخاف بل تزداد اصرارا على موقفها وتبرز بعد ذلك رموز ثانوية فى حوارها مع جليلة زوجة رشوان التى ذهبت الى نقطة الشرطة لكى تطمئن على خروج زوجها رشوان من السجن فكانت النتيجة أن فقدت شرفها • تقول لها سالمة : « اتعشيتى فراخ ·· اداكى العضم ·· » وفى نفس اللحظة يدخل الشيخ سيد صارخا لأن العشر جنيهات التى قضى عمره فى ادخارها قد قام فتحى شاويش الحكمدار بسرقتها • وبهذا يمزج سعد الدين وهبه بين الرمز الرئيسى الممثل فى القنبلة وبين ســالمة رمز الدفاع عن الشرف المهدر وجليلة رمز العرض المثلوم وسيد رمز المستقبل الضائع ·· ولا نعنى بهذا أن شخصياته قد تحولت الى رموز مجردة بل لأننا ندرس فقط هنا ما يرتبط بمفهوم الرمز فان اهتمامنا ينصـــب عليه فقط فى هذا الفصل ··

كل هذا النسيج الرمزى يضغط به الكاتب على نفسية صابر الذى يصرخ فى نهاية الفصل الثانى :

صابر : (ينظر حواليه) لا حول ولا قوة الا بالله العلى العظيم ·· (يحدث نفسه) ·· دى بينها فرقعت ·· الشيخ سيد (يشير اليه) ضاعت فلوسه ·· وجليلة ضاعت هى رخره ·· (يشير اليها) وأنا مش قادر ·· مش قادر أقول البغل فى الأبريق ··

ولا يستطيع صابر أن يقول « البغل فى الأبريق » لأن ذلك يرمز الى الأوضاع المقلوبة التى يرفضها بحكم ضغط النسيج الرمزى على نفسيته ·· وبالتالى فان الاقطاع ومن يسير فى ركابه من الانتهازيين يؤمنون بأن « البغل فى الأبريق » ، مما يجعل وجودهم منافيا لسنة التطور الطبيعية التى تتعارض مع كل ما هو غير معقول وغير منطقى ·· وعندما يرفض صابر الاعتراف بأن« البغل فى الأبريق » ويفشى سره الى السلطات نجدها تتهمه بالجنون لأنها تدعى بأن « البغل فى الأبريق » ، ولذلك لا نتعجب عندما يشعر صابر لأول مرة بالراحة النفســية تغمره بارتدائه قميص المجانين ··

ومعنى هذا أنه عندما تنقلب الأوضاع تفقد الرموز مدلولاتها بحيث يوصم العاقل بالجنون ، وفى نفس الوقت نجده مرتاحا لهذه الوصمة لأنها

ستمنحه الفرصة لكي يترك المجتمع الذى فقد كل معنى لوجوده ·· وقبل أن يتركه يؤكد حتمية الثورة من خلال حديثه الزاخر بالرموز :

صابر : أيوه اتجننت ·· القنبلة اتزرعت فى الأرض طلعت نخله والنخلة طرحت بلح ·· والبلح بيفرقع زى القنابل ·· حيفرقع فى مصارين اللى ياكله ··

ثم يمتزج رمز القنبلة الرئيسى برمز السبنسة الثانوى وهو الرمز الذى اختاره سعد الدين وهبه عنوانا لمسرحيته فى آخر حديث لصابر قبل نزول ستار الختام ، وفيه يحشد كل الرموز التى تناثرت فى مراكز الثقل الدرامى من خلال النسيج العام للمسرحية لكى يعطى الجمهور الانطباع القوى الأخير ٠ ويتبع فى حديث صـــابر نفس المنهج الذى اتبعه خلال المسرحية ·· أى دوران الرموز الثانوية من أمثال « البهوات والبشوات » والقطار والسبنسة فى فلك الرمز الرئيسى الممثل فى القنبلة ··

فى مسرحية « كوبرى الناموس » يعود سعد الدين وهبه لكى يجعل الرمز الرئيسى فى مسرحيته عنوانا لها ·· ثم يجعله بعد ذلك يقوم بدور العمود الفقرى لها بحيث ترتبط به كل الأحداث والمواقف والشخصيات والرموز الثانوية الأخرى ·· ويتضح لنا هذا من سؤال أفندية لخضرة التى تعيش فى كوخ بجوار الكوبرى : « ماهم حواليكى ليه زى الناموس ؟ » ويختلف معنى الرمز الرئيسى بالنسبة لكل شخصية باختلاف بيئتها وثقافتها وتكوينها النفسى ·· واختلاف معنى الرمز عند الشـــخصية يلعب دور الجانب الرمزى الموازى لجانبها الواقعى ·· وبذلك نســـتطيع أن نرى الشخصية على المستويين الواقعى والرمزى ··

نجد خضرة مثلا ترمز الى مصر الثورة فى حالة المخاض وارهاصات الميلاد الجديد ·· وهى قابعة فى كوخها قرب كوبرى الناموس عين على الماضى وأخرى تستشرف آفاق المستقبل ·· أى أن مكانها هذا يعد بمثابة نقطة العبور من الماضى الى الحاضر أو العكس وهو تحنو على الجميع باختلاف مشاربهم سواء الذى يمثل منهم الماضى الضـــائع من أمثال الفلاسكى القرداتى أو النص النشـــال أو الدرويش عبد الأحد أو الذين يمثلون الحاضر العصيب من امثال سامى وحازم ويوســـف ·· وكلهم ارتبطوا بكوبر الناموس وخضرة لا يذهبون الا ويعودون مرة أخرى وكأن قدرهم قد كتب عليهم أن يعيشوا فى الفجوة التى تفصـــل بين الماضى والمستقبل ·· وهم يرمزون بهذا الى فترة التحول التى يجتازها المجتمع استعدادا للتحول الكبير الذى ترعاه خضرة لحظة بلحظة وهى قابعة فى كوخها قرب كوبرى الناموس ··

واذا كان كوبرى الناموس يمثل الرمز الرئيسى الثابت فان خضرة تمثل الرمز الرئيسى المتحرك الذى يقوم بالربط بين الرموز الثانوية التى

نراها فى الجانب الرمزى للشخصيات الأخرى ·· وهى الرموز التى تدور فى فلك الرمز الرئيسى ، لا تستطيع بعدا عنه بحكم الحتمية الدرامية التى اودعها الكاتب فى دوران الأحداث ·· نجد مثلا الشيخ عبد الأحد يردد دائما : « مشيناها خطى كتبت علينا ·· ومن كتبت عليه خطى مشاها » وهو بهذا يرمز الى القدر الذى كتب على شخصيات المسرحية ، لأنه يتكلم دائما عن الخطى التى كتبت على البشر بينما هو لا يتحرك ·· واذا تحرك فسرعان ما يعود ، واذا غير نغمة حديثه فلكى يقدم لنا تنويعة أخرى : « ومن كانت منيته بأرض ·· فليس يموت فى أرض سواها ·· » وهو يمثل الغيبيات التى يزخر بها الماضى مما لا تستريح له خضرة ··

ودائما يقول لخضرة قبل خروجه : « اذا جه عبد الموجود فقولى له أنا راجع ·· » ونحن لا نعرف ماهية عبد الموجود هذا ودلالته سوى أن أمل الشيخ عبد الأحد قد تعلق بوصول شخص غامض يدعى عبد الموجود وكأننا فى مسرح العبث عندما ينتظر اثنان شخصا اسمه جودو فى مسرحية صموئيل بيكيت « فى انتظار جودو » ولكن هذا الشخص لا يأتى مثل عبد الموجود فى « كوبرى الناموس » ·· ووجود الشيخ عبد الأحد فى المسرحية يضيف اليها مسحة من الغموض الرمزى الذى يمنح الموقف ايحاءات غير محددة نشعر بها ولكننا لا ندرك ماهيتها وحقيقتها وكنهها ·· كما يفعل هنريك ابسن فى مسرحية « ايولف الصغير » عندما يقدم لنا شخصية سيدة الفئران التى تخرج بالمسرحية من نطاق الواقعية الصارمة الى رحاب الرمزية الغامضة التى تعنى كل شىء ولا تعنى شيئا فى نفس الوقت ·· ولعل وجود الشيخ عبد الأحد الرمزى يمثل لنا النغمة التى تتكرر وتتعارض مع الأحداث الجارية لتجسدها وتكثر من أبعادها ··

وهو يرمز الى العالم الغامض الذى يراودنا فى أحلامنا وهواجسنا وآمالنا ومخاوفنا ·· ذلك العالم المصنوع من مادة الحلم وينتمى الى قوى ما وراء الطبيعة ويرتبط فى نفس الوقت بعالمنا الواقعى الملموس ·· ونحن نحاول من حين لآخر أن نعرف المزيد عن هذا العالم ولكننا نعود بخفى حنين ، ونقنع دائما بالأحلام والرؤى منه وكأننا بهذا نحاول مداعبة القدر لكى نقترب من كنهه ولكنه يردنا على أعقابنا كما فعل الشيخ عبد الأحد مع النص النشال :

النص : وأنت ياشيخ عبد الأحد · مافيش حاجة انكتبت عليك أبدا ؟

عبد الأحد : اتكتب ياولدى ·· اتكتب ··

النص : أمال مابتمشيش ليه ؟

عبد الأحد : لما يوصل ياولدى ·· حا أمشى على طول ·

النص : هو مين ؟

عبد الأحد : عبد الموجود ياولدى ·· عبد الموجود ··

النص : ما ييجى ويخلصنا ..

عبد الأحد : حاييجى ياولدى .. حاييجى ..

ويعد وجود عبد الأحد بجوار كوخ خضرة وكوبرى الناموس تجسيدا حيا للقوى الميتافيزيقية التى تتدخل أحيانا فى فترات التحول من تاريخ الشعوب وتأخذ صورة الصدفة المحضة أو الحظ البحت مما يقلب المعايير الواقعية رأسا على عقب .. واحساسنا بوجود عبد الأحد يمنعنا من التفكير فى كوبرى الناموس على أساس أنه مجرد كوبرى عادى بل يساعدنا على ادراك الدلالات الرمزية الكامنة فى الخلفية ..

أما الفلاسكى القرداتى فيرمز الى الانسان عندما تتعلق آماله فى الحياة بحيوان مثل قرده الذى يطلق عليه اسم أشرف لأنه لا يجد مصدرا آخر للرزق .. وتصل المأساة قمتها عندما يرفض القرد أن يعيش مع صاحبه ويهرب منه بحيث لا يستطيع العثور عليه مرة أخرى .. ويجلس يندب حظه .

ويتساوى النص مع الفلاسكى فى الضياع .. فالنص يعيش على النشل والسرقة لأنه لا يجد مصدرا آخر للرزق .. والكاتب يستغله فى تجسيد ضياع الآخرين ومحاولتهم البحث عن هدف يمنح حياتهم معنى ، لأنه أكثر الشخصيات تحركا وحيوية .. ولا يمثل الماضى أو المستقبل ولكنه يمثل اللحظة الراهنة التى يحياها وبالتالى يمثل الحيرة والضياع والبحث عن طريق بالنسبة لخضرة التى ترتبط بها كل شخصيات المسرحية ..

كل هذه الجوانب الرمزية فى الشخصيات تبلور لنا مدى التحلل والانهيار الذى بلغه المجتمع فى الفجوة بين الماضى والمستقبل والتى يرمز اليها كوبرى الناموس نفسه .. ومما يجدر بالذكر أن الكاتب لم يتدخل شخصيا لابداء رأيه فى المجتمع العليل وهو الخطأ الذى يقع فيه الكثير من كتاب المسرح الذين أخذوا المجتمع مضمونا لأعمالهم .. ولعل اعتماد سعد الدين وهبه على أداة الرمز فى التعبير عما يدور داخل الشخصيات وخارجها جنبه الوقوع فى خطأ التقرير المباشر والتسطيح الساذج والخطابية الرنانة والانحياز الى جانب شخصيات معينة تمثل وجهة نظره ضد أخرى تتعارض معها ..

وحتى فى حالة بروز اتجاه الكاتب الاجتماعى فلا خوف من أن يبشر به صراحة وعلانية لأن الرمز دائما يغلف الاتجاه الاجتماعى ويمنعه من القيام بالدور القيادى فى تشكيل المسرحية لأن المعالجة الرمزية تفرض الحياد فى معاملة الشخصيات التى تمثل الاتجاهات الاجتماعية المعينة .. وحتى لو حاول أن يحمل الرمز أكثر مما يحتمل لكى يعبر عن اتجاهه الاجتماعى لناء الرمز بالحمل ، وتفجرت شحناته وبالتالى يبطل مفعوله

ويخرج الى نطاق التقرير المباشر ، لأن للرمز حدودا معينة وايحاءات مرتهنة بمكانه فى النص المسرحى ولو خرج الكاتب عن هذه الحدود لفقد الرمز دلالاته وقيمته ودوره ٠٠ ولذلك يلعب الرمز دائما دور العاصم من الوقوع فى خطأ التسطيح والمباشرة ٠٠

ولذلك عندما بدا للكاتب أن يبدى رأيه فى الجماعة المحيطة بخضرة ترك سامى الشاب الثائر يقوم بهذه المهمة التى تســـاير تفكيره الثورى وتطلعاته الجديدة نحو حياة أفضل ٠٠ وهو بهذا يلعب دور الرمز المعارض لكل الرموز التى توحى بالماضى والضياع :

سامى : أنت عندك شوية ناس ٠ موش عارف جايباهم منين ٠٠

خضرة : والله ماجبت حد ٠ أهم هم اللى بيجوا ٠٠ ويغيبوا طول النهار يلفوا فى البندر ٠ وألاقى الفلاحين ييجوا بيناموا هنا ٠٠ غلابة حايروحوا فين يعنى ؟

ورد خضرة هذا على سامى يرمز الى مصر التى تشمل أبناءها كلهم برعايتها بصرف النظر عن الضائع أو المكافح منهم لأن كلهم يعيشون مأساة واحدة ٠٠ ويحاول سامى الشاب الثائر أن يعرف المزيد عن خضرة لأنه يريد معرفة المزيد عن مصر المستقبل اذ أن طريق الاغتيالات الســـياسية مسدود وطلقاته تطيش ، والطريق لمعرفة مصر المستقبل كمن فى الثورة الشاملة التى تغير المجتمع من جذوره ٠٠ ولذلك لا يستطيع سامى أن يعرف المزيد عن خضرة رمز مصر :

خضرة : كان لازم يعنى تموتوا الناس ؟

سامى : طبعا كل خاين لازم ياخد جزاه ٠٠

خضرة : موش عارفه ياسى سامى ٠٠ موش عارفة ٠٠

سامى : ايه هو اللى موش عرفاه ؟

خضرة : يعنى مافيش سكة تانية ؟

وقبل تصريح خضرة هذا بالبحث عن طريق آخر غير طريق الاغتيالات السياسية يحشد سعد الدين وهبه حديثها بالرموز المكثفة التى يزخر بها عالم الآمال والتطلعات والأحلام والهواجس لكى يبلور لنا فى خضرة مصر ٠٠ ونلاحظ خصوبة الرموز وايقاعاتها الســـريعة التى تدل على الحركة المتدفقة التى تكمن وراء حديث خضرة رغم أن حوادثه وقعت فى الماضى ولكنها توحى بالارهاصات التى تعتمل داخل مصر ايذانا بالميلاد الجديد ٠٠ ولا يدرك سامى كل هذا لأنه لم يستطع أن يملك النظرة الشاملة الموضوعية التى ترى المستقبل فى ضوء الماضى والماضى فى ضوء المستقبل ٠٠ وتضيق

نظرته الى الحد الذى لا يستطيع فيه استيعاب الدلالات الرمزية أو الواقعية التى تمثلها خضرة :

خضرة : أنا ساعات بانسى أنا كنت أيه قبل ما أقعد على الكوبرى ·· ساعات بافتكر انى مولودة هنا على الكوبرى ده هوه ·· وساعات

بافتكر حاجات تانية ··

سامى : زى ايه ؟

خضرة : ساعات بافتكر انى كنت مجوزة فى الفلاحين · كان راجل ملو هدومه راجل صحيح ·· وفى يوم سابنى ونزل البندر فى شغلانة ·· غوته واحدة فى البندر وخدته مارجعش · وساعات بافتكر انه راح يستحمى فى الرياح الجنية خطفته ·· وموش راجع تانى ··

هنا تبرز الأصداء الرمزية التى جسدها من قبل الشيخ عبد الأحد ·· هذه الأصداء والرموز التى تحيطنا بجو من الغموض يمكننا من القاء نظرة ولو سريعة على العالم الخفى الذى يرتبط بعالمنا الظاهرى ولا نراه ·· ومن هنا تبدأ العلاقة الخفية بين الرموز التى تبدو لأول وهلة متناثرة بين خيوط النسيج دون رابط ·· فالرمز الذى جسدته شخصية من قبل تردد أصداءه ، شخصية أخرى فى موقف آخر وليس الترديد هنا بمثابة التكرار الممل ولكنه يقوم بدور التنويعة التى تزيد من أبعاد الرمز وتجعله يمتد امتدادا عضويا داخل أنسجة المسرحية وأوعيتها الدموية وخلاياها الحية :

سامى : موش فاهم ؟

خضرة : باقول لك ساعات بافتكر كده ·· موش صحيح ·· بافتكر كده يعنى · وساعات بيتهيألى أنه فاتنى حامل · وأنا لسه حامل لحد دلوقت · واللى فى بطنى حاييجى عليه يوم ينزل ويكبر ويبقى راجل ملو هدومه زيه ·· (تسرح وسامى ينظر اليها) ماتاخدش على كلامى ·· أنا باهلوس ··

وتصل الرموز الى حد كبير من الوضوح والجلاء عندما تؤكد خضرة أنها حامل مما يوحى الينا بأنها مصر تعانى ارهاصات البعث الجديد وميلاد التغيير الكبير ·· ولا يستطيع سامى الثائر الصـــغير أن يدرك المعانى الكبيرة التى يحتويها حديثها بل يعتقد فعلا أنها تهذى بأقوال لامعنى لها ··ونظرا لأن عالم الرمز لا يتقيد بحدود الواقع ··فنجد خضرة تقدم الرمز ثم تلحقه بآخر معارض له ·· والكاتب يستغل موقف خضرة الذى يوحى بالهذيان لكى يضع الرموز المتعارضـــة فى توليفة درامية واحدة تعكس الخصوبة التى تنطوى عليها شخصية خضرة رمز مصر ··

ولا شك أن اللمسة الشعرية التى يضيفها سعد الدين وهبه الى مواقفه الحاسمة تساعده على منح الأحداث دفعة قوية لأنه لا يلجأ الى الاطناب والتطريب الذى يعوق تقدم الأحداث بل يستعمل الشعرية الدرامية عن طريق اخضاع الرمز وامكانياته لمقتضيات الموقف ·· ولذلك بعد أن يقبض على سامى لأنه سار فى طريق الاغتيالات السياسية المسدود نجد خضرة تثور ضد غيبيات الشيخ عبد الأحد التى أدت به الى الطريق المسدود الذى لا يجد فيه منفذا بدليل عودته الى الكوخ كل مرة يغادره فيها :

عبد الأحد : اذا جه عبد الموجود · أنا راجع على طول · خليه يستنانى ·

خضرة : ماحادش حايستنى هنا ·· سامع ··

عبد الأحد : قعد عشرين سنة مغطى وشه ·

خضرة : (مقاطعة) ماحصلش ··

عبد الأحد : حصل يابنتى ·· حصل ··

خضرة : ماحصلش ·· ماحادش غطى وشه ··

عبد الأحد : ده كفر ياخضرة ·· كفر ··

خضرة : روح دور عليه ··

عبد الواحد : حايســـتنانى فى الميعاد ··وأنا راجع ·· وأنا راجع ·· عبد الموجود وهو اللى حايحل المشكل ··

خضرة : ماحدش حاييجى ·· وانت موش راجع

وكعادة سعد الدين وهبه عندما توشك المسرحية على الانتهاء نجده يحشد كل الرموز التى تناثرت فى ثنايا العمل لكى يخلق وحدة رمزية تترك اكبر الأثر فى نفس الجمهور ·· فنجد خضرة تحدث نفسها بعد القبض على سامى رمز الأمل القصير الأجل :

خضرة : ده كان جنبى ·· كان جنبى فى العشة ·· كان صـــاحى ·· ماكانش بينام أبدا ·· وأنا غفلت ·· راحت على نومة ·· نمت ·· وحلمت حلم حلو ·· كنت قاعدة فى جنينة ·· كلها أخضر فى أخضر ·· وكنت لابسة أبيض فى أبيض وهو كان واقف بعيد ·· وقرب منى ·· وصحيت مالقيتوش ·· أنا اللى فته صاحى ونمت ·· الحق على أنا ·· الحق على أنا ··

وبعدها ينتهى الرمز الذى يوحى به سامى لأن طريقه فى الكفاح مسدود ·· وينتهى كذلك الرمز الذى يوحى به الشيخ عبد الأحد لأنه يعتمد على الغيبيات التى لا يمكن أن تكون عنصرا فعالا فى تغيير واقع المجتمع ·· ثم ينتهى الفلاسكى أيضا لأن الطفيليات لايمكن أن تعيش عالة على المجتمع ينتهى أيضا الرمز الذى يوحى به الفلاح أبو تور الذى يمزق الشكوى

ويلقى بها فى الماء ويخرج الى اليمين وهو يشمر عن ساعديه رمزا لرفضه أسلوب الشكوى الذليل أخيرا بعد أن ظل طوال المسرحية يستعطف الآخرين حتى يكتبوا له شكواه ضد الاقطاعى الذى هضم حقه ··

ثم يعلو بعد ذلك ايقاع الرمز الأساسى الممثل فى الكوبرى الذى يجمع حوله باقى الرموز فى توليفة رمزية تقدم الى الجمهور فى صورة جرعة مركزة نجدها فى حديث خضرة الأخير :

« سلم نفسه ليه ؟ قتل الراجل ليه ؟ علشان يوسف قال له ؟ علشان كان فاكره الراجل التانى علشان كان لازم يقتله علشان يسلم نفسه ؟ كان عايز يقعد على طول على الكوبرى · أنا قلت له لأ ·· قلت له لك بيتك ومدرستك هو قال لى ماتقعديش على الكوبرى ·· الكوبرى علشان الناس تعدى عليه · موش علشان نقعد عليه ·· وأنا قعدت ·· ماكانش فيه مطرح تانى ·· كنت باستناه ·· استنيته وجه ·· كنت عارفه انه جاى ·· جانى وايديه حمرة ·· ماكنتش عارفة انه حاييجى ايديه حمرة ·· ايديه حمرة ليه ؟ قتل الراجل ليه ؟ سلم نفسه ليه ؟ علشان أنا قلت له فيه سكة تانية · صحيح فيه سكة تانية ·· سكة تانية غير الكوبرى ·· طيب أنا كنت عايزاه ·· كنت مستنياه ·· على الكوبرى ·· لكن حايرجع طيب وأنا استنى هنا ليه ؟ استناه على الكوبرى ·· طيب وهو الكوبرى هنا ليه ·· (تدور فى المسرح كالمجنونة) موش جاى ·· حاييجى ·· ؟

وهكذا يتناقض اللون الأحمر مع اللونين الاخضر والأبيض اللذين تحدثت عنهما خضرة فى حلمها ، مما يؤكد لنا أن الثورة البيضاء الشاملة هى الحل الوحيد لتغيير المجتمع والبديل الوحيد أيضا للاغتيالات الدموية التى تطيح بحياة أفراد ولكنها لا تغير المجتمع ·· ولذلك تغير مدلول الرمز الأساسى فى نهاية المسرحية وتحول الكوبرى من مكان للركود والضياع الى شريان حيوى يربط البرين ويمر عليه الناس فى طريقهم الى حياتهم الجديدة ··

فى مسرحية « سكة السلامة » يتبع سعد الدين وهبه نفس المنهج الذى اتبعه من قبل فى « المحروسة » و « السبنسة » عندما قدم شخصياته على مستويين ·· أحدهما واقعى والآخر رمزى ·· وسوف ندرس هذا الجانب الرمزى الذى يبلور به الكاتب الايحاءات الدرامية المحيطة بشخصياته ·· وقد يقول قائل ان كل شخصية فى أية مسرحية لابد أن يكون لها جانب رمزى يمنحها معنى وجودها داخل النص وبالتالى فان المنهج النقدى الذى يحاول استخلاص الجانب الرمزى للشخصية ليس الا من قبيل تحصيل الحاصل والتحدث عن جانب يسهل على الجمهور العادى ادراكه ، لأنه من السهل معرفة ما ترمز اليه الشخصية من ضياع أو كفاح أو كرامة أو شرف أو صراع أو حب أوكراهية أو ادعاء ·· الخ ·· ومن هنا لا يقوم الناقد باداء مهمة جليلة اذا أوضح هذا الجانب الواضح بالفعل لأنه يفترض

الســــذاجة المطلقة فى الجمهور وهذا مالا يقبله الجمهور الذى سيرفض تحليله النقدى وسيعتبره بدوره ساذجا سذاجة مطلقة ٠٠

ولذلك فنحن نقصد بالجانب الرمزى للشخصية ذلك الجانب المركب ذى العلاقات المتشابكة التى تتفاعل مع النسيج العام للمســـرحية طبقا لحتميات الموقف الدرامى ولا تظل ثابتة مع الشخصية ، تعلن عنها فى كل وقت كما تعلن اللافتة عما بداخل المحل ذلك لأن الرمز فى هذه الحالة سيصيب الشخصية بالثبات والاستاتيكية النمطية التى تفرض عليها حدودا معينة لا تتخطاها ومن ثم يضعف تفاعلها مع خلايا المسرحية وأوعيتها بحكم عدم امكانها الخروج عن دائرة الرمز الثابت الذى حدد حركتها ٠٠ وبما أن الرمز يعد ضمن الوسائل الفنية التى يستخدمها الكاتب لخلق الشخصية فيجب أن يتبعها لكى يبلورها ويجسدها ولهذا يتحتم على الكاتب ألا يفرض على الشخصية رمزا معينا مهما كان متفقا مع طبيعتها ، لأن هذا الفرض معناه اخضاع الشخصية للرمز وقتل الحياة فيها ٠٠ ولنتخيل معا مسرحية سادت فيها الرموز على الشخصيات ، فانها بلا شك ستتحول الى مجردات جافة تنتمى الى الرياضيات البحتة وتنأى عن مجال الفن الخصب الرحيب ٠

واذا اتفقنا على أن الرمز عبارة عن مجرد وسيلة للوصول الى خلق الشخصية الدرامية وأنه تابع لها استطعنا القول بأن للكاتب الحرية فى تشكيل هذا الرمز وتحويره وتطويره بما يتفق مع التطورات والتغييرات التى تمر بها الشخصية التى لابد أن تتغير وتتطور بسبب تسلسل الأحداث والمواقف فى المسرحية ٠٠ ولذلك فليست هناك شخصية ترمز الى الضياع فقط أو الكفاح أو الشرف أو الصراع أو الحب أو الكراهية أو الادعاء فقط ٠٠ الخ ٠٠ وانما تتداخل الرموز وتأخذ ما شاء لها من الخصائص الانسانية المتعارضة طالما أن الموقف الدرامى الذى تعيشه الشخصية يحتم ذلك ٠٠ ولكن فى بعض الأحيان يقحم بعض الكتاب المسرحيين شخصية أو شخصيتين فى أعمالهم على سبيل الرمز الصريح المجرد ، فعند دخول هذه الشخصية أو قيامها بفعل معين يبرز الرمز الذى تمثله ولا يتعدى دورها فى النص هذه المهمة ٠٠ وغالبا ما يقصد الكاتب بهذه الشخصية القيام بدور الجوقة فى المسرح اليونانى القديم عندما تشرح وتعلن أو ترمز للجمهور بايحاءات معينة ٠٠ وأحيانا أخرى يستعملها كنغمة مكررة تؤكد معنى أو احساسا معينا ٠٠ ولكن دورها لا يتعدى ذلك ٠٠ وغالبا لا يزيد عدد الشخصيات التى تنتمى الى هذا النمط عن شخصيتين على أكثر تقدير ٠٠

أما الجانب الرمزى الذى نقصده فى هذه الدراســـة فهو التشكيل الدرامى الذى يؤكد ويبلور التطورات التى تمر بها الشخصية ٠٠ ومن ثم فهو جانب ديناميكى يتبع مكونات الشــــخصية وحتمية الموقف وطبيعة

الحدث ٠ ٠واذا طبقنا هذا المنهج على شخصيات « سكة السلامة » فسنجد أن سعد الدين وهبه قد وفق فى اخضاع الرمز لحتميات الخلق عنده ٠٠ ولنبدأ بشخصية سوسو التى ظلت ترمز الى الضياع والجهل والادعاء طوال المسرحية وفى نهايتها رأيناها ترمز الى الخلاص والصـــــراع ثم الكرامة ، لأن تطور الأحداث الذى مرت به شـــكل الجانب الرمزى لشخصيتها وجعلها تصل الى هذه النهاية ٠ ولنأخذ المثال التالى فى أول المسرحية الذى يرمز الى ادعائها وجهلها :

فكرى : هاملت ؟ خضرتك مثلتى هاملت ؟

سوسو : طبعا ٠٠ أما الرواية دى باحبها خالص عشان بتوعظ الناس ٠٠

فكرى : بتوعظ ٠٠ ؟

سوسو : أمال ٠٠ دى بتعلم الأم تهتم بتربية ابنها ٠٠ دى رواية اجتماعية عظيمة ٠٠

قرنى : دى رواية عائلية تمام ٠٠

فكرى : بس هاملت ؟

سوسو : (مقاطعة) هى مش فيها مرات الملك بعد ما مات جوزها الملك يعنى التفتت لعشيقها وهملت فى تربية أبنها ؟

ولكن الكاتب لا يترك هذا الجانب الرمزى بهذا التسطيح والمباشرة بدليل أنه لايظل على هذاالمنوال بل نكتشف له بعدا آخر يتمثل فى اشتياق سوسو الى حياة جديدة نقية بعيدة عن زيف هذه الحياة وادعائها ٠٠ ولذلك فهى لا ترمز فقط الى الادعاء والجهل والضياع وانما ترمز أيضا الى البحث عن الخلاص ٠٠ ومن هنا يبرز الجانب الرمزى المعقد للشخصية وهو الذى يساعدها على الهروب من النمطية الجافة ٠٠ ويحشد سعد الدين وهبه الكثير من الرموز الفرعية التى تمنح كثافة وثقلا للجانب الذى يرمز الى البحث عن الخلاص حتى يقنعنا فى نهاية المسرحية بالقرار الذى اتخذته سوسو عندما رفضت حياتها الزائفة وقررت تغيير دفتها ٠٠ أى أنه كان هناك صراع رمزى بينشقى الشـــخصية ، وانتصر الجانب الذى منحه الكاتب كثافة رمزية من بدايات المسرحية بحكم ثقله الدرامى :

سوسو : ياسلام ٠٠ الليل ٠٠ والنجوم ٠٠ أنا طول عمرى باحلم بده ٠٠ باحلم انى أقضى ليلة فى الصحراء ٠٠ حولى رمل ٠٠ وفوقى الليل والنجوم ٠٠ مفيش عربيات ٠٠ مفيش حيطان وبيوت ٠٠ مفيش أسفلت ودخان ٠٠ مفيش غير الليل ٠٠ النجوم دول كلهم بتوعى ٠٠ بتوعى أنا ٠٠ لأ ٠٠ مش كلهم ٠٠ النجمة دى بس ٠٠

ويتحول رمز الصحراء المجرد الدال على الجفاف والعطش والموت الى رمز للخلاص والهروب من التوتر والقلق ·· وتتحول المنازل والجدران رمز الحضارة والعمران الى رموز للاختناق والدوار ، مما يؤكد انه لاتوجد دلالة ثابتة للرمز داخل أى عمل فنى :

جلنار : (تتنبه اليها) انتى يا شابة ·· بتكلمينى ··

سوسو : (ولا تشعر بجلنار) أيوه ·· انتى ·· انتى صاحبتى ·· من زمان واحنا لسه صغيرين ·· وأنا لسه صغيرة ·· فاكرة ·· فاكرة لما كنت بابص لك من الشباك ·· فاكرة لما كنت باعيط واشتكى لك ·

ثم تتصارع الرموز نفسها داخل سوسو مما يؤكد حيوية الشخصية ويساعدنا على أن نراها من الداخل والخارج فى آن واحد لأن جوانبها تتعدد وتتنوع بما يتفق مع الموقف الدرامى الراهن :

سوسو : (لنفسها) انتى زعلتى منى ·· زعلتى منى ليه ·· أنا بقالى كتير ماشـــفتكيش ·· طب أعمل أيه ·· ما انتى عارفة ·· دخان وكحة ودوا ·· وناس ناس كتير ··

ومن الواضح أن رموز الدخان والسعال والدواء والدخان تجسد لنا الحياة التى تحاول سوسو الهروب منها فى لمحات سريعة ولمسات حادة ·· وهى الميزة الفنية التى يمكن أن تلعبها الرموز فى تجنب الاطناب والترهل فى تداعى الحوار والنتوءات والمنحنيات فى سير الحدث والأورام والزوائد فى تشكيل الموقف ، لأنها تقول فى كلمات معدودة مايمكن أن يقوله الشرح والتحليل فى سطور طويلة :

سوسو : طب أعمل ايه ·· أنا عايزه أجيلك · ·عايزه أطلع لك ·· ساعات باحس انى أقدر أطلع لك ·· وساعات باحس انى رجلى فيها رصاص وأنا مش قادرة حتى أمشى ··

ويظل الصراع بين الركود يرمز اليه الرصاص وبين التحرر ترمز اليه النجوم داخل سوسو الى أن يتغلب التحرر بحكم الكثافة الرمزية الممثلة فيه قبل اسدال ستار الختام عندما نرى سوسو وهى تخرج الكروت من حقيبة يدها وتمزقها فى عصبية ·· ثم تسير خارجة بمشية متماسكة علامة على التغير الذى طرأ على حياتها بحكم التجربة التى مرت بها من خلال أحداث المسرحية ·

ونفس المنهج الرمزى ينطبق على قرنى الذى يعمل ريجيسيرا وقوادا وأية وظيفة تمكنه من الحصول على دخل أكبر ·· ذلك هو الجانب الذى نراه طوال المسرحية ويرمز الى الضياع والادعاء والفشل والتعلق بالحياة الزائفة ·· ولكنه بعد أن يمر بالمحنة التى مرت بها كل الشخصيات وواجهت فيها الموت عطشا وجوعا فى الصـــحراء ·· نجد الجانب الرمزى عنده

بتحول الى ايحاءات أخرى ودلالات مختلفة لأن المحنة أظهرت له فساد حياته وعليه أن يبحث عن طريق آخر · ·ولذلك نجده يصرخ فى ضراعة من أجل الحياة الجديدة ··

وبعد انتهاء المحنة يقرر بالفعل عدم الذهاب الى الاسكندرية وشق طريق جديد لحياته أى أن الحدث قدأثر فى الجانب الرمزى وشـــكله وحوله الى الوجهة التى تتفق مع سيره ·· وقرر محمد الزوج الهارب مع زوجة صديقه العودة الى القاهرة أيضا لأنه قد صمم على تغيير سير حياته والاستفادة من درس المحنة ·· أما باقى الشخصيات فيقرر استئناف سفره الىالاسكندرية مما قد يوحى بثبات الجانب الرمزى عندها واستاتيكيته ، لأنها عادت سيرتها الأولى فى الجشع والطمع والكراهية والحقد والتنافس البغيض ، برغم أننا رأيناها فى ضوء جديد وسلوك مختلف عندما واجهت الموت عطشا فى الصحراء ·· وبعد انتهاء المواجهة المميتة عادت الى طبيعتها الأولى لأن الجانب الرمزى الممثل للحياة السابقة بقيمها الزائفة كان أكثر ثقلا وكثافة من الجانب المتطلع الى الخلاص والحياة الجديدة ··

وربما كانت هذه الشخصيات ترمز الى دورة الحياة الأزلية التى تجعل كل انسان يدور فى فلكه ولا يملك لنفسه حولا أو قوة بصرف النظر عن اعتبارات الخير والشر ، وخاصـــة اذا كان عبدا لغرائزه وعاداته وتقاليده ومعتقداته التى تلعب دور القدر المحتوم الذى لا يستطيع فكاكا منه ·· وهذه الشخصيات اذا كانت قد تطلعت الى حياة أخرى منطلقة ومتحررة أثناء مواجهتها للمحنة فهذا لا يعنى تحرر ارادتها ولكنه يعنى مجرد الهروب من الكابوس مثل الغريق الذى يتعلق بقشة برغم اعتقاده أنها لن تنقذه من الغرق ·· وخاصة أن الكاتب لم يمهد من قبل لتحرير ارادتها من القيود الدنيوية كما فعل مع سوسو مثلا ، مما جعل الجانب الرمزى المرتبط بالدنيويات الهابطة مسيطرا على الجانب الذى يرمز الى التحرر والانطـــلاق ·· ولذلك بمجرد انتهاء المحنة عادت الرغبة الى الشخصيات فى استمرار السفر الى الاسكندرية رمز اهتماماتها الدنيوية المحدودة ·· والمســـرحية تؤكد هذا التحول من أول خيوطها ورموزها لتقديمها الاتوبيس الذى ضل طريقه فى الصحراء رمزا رئيسيا للمجتمع عندما يقف فى نقطة تحول حرجة فى حياته تتكشف معها نفسيات أفراده على حقيقتها ·· ولكن بمجرد انتهاء نقطة التحول هذه يعود معظم الأفراد الى سيرتهم الأولى ·· ومن هنا كان ارتباط الجانب الرمزى للشخصيات بالرمز الرئيسى فى المسرحية ممثلا فى الاتوبيس ·

فى مسرحية « بير السلم » يستعمل سعد الدين وهبه الرمز الأساسى ذا الايحاءات الغامضة التى تعنى أشياء ودلالات تختلف باختلاف المتفرج أو القارىء لأنها تدخل فى نطاق الفلسفة أكثر من ارتباطها بمجال المجتمع ·· ويرتبط الرمز الأساسى بشخصية محمد الشبراوى القابع فى بئر السلم

ولانراه طوال المسرحية ولكنه يؤثر فى سير الأحداث وتشكيل المواقف وسلوك الشخصيات لمجرد وجوده فى وعيها ولا وعيها ٠٠ أو كما قال الراوى قبل اسدال ستار الختام : « محمد الشبراوى قال كتير من غير ما يتكلم ٠٠ » وأهمية الرمز الميتافيزيقى الذى يجسده محمد الشبراوى أنه يشكل المسرحية كلها لأن كل شخصية قد وضعت له اعتبارا معينا ٠٠ ولذلك ارتبط الرمز بالحياة الواقعية التى تعيشـــها الشـــخصيات رغم ميتافيزيقيته وأثر على سلوكها وبالتالى قام بتشكيل أحداث المســـرحية ومواقفها وايجاد العلاقات المشتركة بين الشخصيات ، خاصة أنها تعيش فى عزلة عن بعضها البعض بحكم الهروب الأنانى الذى يدفعها الى عدم الاهتمام بالآخرين وذلك فيماعدا عزيزة التى وضعت على عاتقها رعاية أبيها المشلول فى بئر السلم ٠٠ والابن الأوسط الدكتور سامى خير مثال على الانعزالية والحلقة المفرغة التى تعيش فيها الشخصيات اذ نجده يقول : « واله اللى يعيش معاكم يبقى أحسن حاجة يعملها أنه يحط وشه فى كتاب حتى لو ماكانش بيقرا ٠٠ » ٠٠

ورغم أن الشخصيات فى « بير السلم » لها الجوانب الاجتماعية التى ترمز اليها الا أن هذه الجوانب لا تلعب دورا هاما فى خلقها حتى اننا نجدها فى بعض المواقف لا تمثل الا نفسها ٠٠ ففريدة زوجة الشبراوى الكبير فى الخمسين من عمرها متصابية وبها آثار جمال سابق وهى لاتمثل الزوجة الخائنة بوجه عام لأن ظروفها الاجتماعية داخل النص المسرحى تمتاز بالامعان فى الخصوصية ٠٠ وحتى اللحظات التى ترمز فيها الى نمط الزوجة الخائنة نجدها لحظات عابرة وسريعة لا تؤثر فى خط سير الشخصية بقدر ما تؤثر فيه ظروفها الخاصة ٠٠ وكذلك على الشبراوى شقيق محمد الشبراوى نجده لا يمثل نمط الفلاح الذى هاجر الى البندر لأن سعد الدين وهبه لم يهتم بالمتناقضات والمفارقات التقليدية التى يحلو لكتاب الفارس والهزليات تتبعها فى شخصية الفلاح الذى يذهل عندما يقع بصره لأول مرة على حضارة المدينة ٠

أما حفيظة زوجة على الشبراوى فيرمز بها الكاتب الى نمط العجوز السليطة اللسان ويستخدمها فى الكشف عن جوانب الخسة والضـــعف والنذالة عند باقى الشخصيات ٠٠ بينما نجد حسن الابن الأكبر للشبراوى وسيد العائلة القوى الحازم لا ينتمى الى الأنماط الاجتماعية الشائعة بصفة بل يدور فى دائرة مصالحه الشخصية واهتماماته الذاتية ٠٠ وقد يقول قائل انه يرمز الى النمط الأنانى بوجه عام وقد نتفق مع هذا القول اذا كانت الأنانية هى السمة المميزة الوحيدة لشخصية حسن ولكن هناك سمات أخرى وعوامل متعددة تنبع من ظروفه الخاصة وفى نفس الوقت تجعل أنانيته من نوع خاص به ٠٠ ولهذا لا يقتصر دوره على تجسيد رمز معين كما وجدنا فى بعض مسرحيات سعد الدين وهبه السابقة لأن الشخصيات فى « بير السلم » تخرج من نطاق الرمز الى مجال الحدث بسبب احتكاكها

بالرمز الأساسى الممثل فى شخصية محمد الشبراوى القابع مشلولا فى بئر السلم ، واجبارها على اتخاذ موقف معين تجاهه ·· وعندما تجد الشخصية نفسها مجبرة على انتهاج سلوك معين فانها لا تلتزم بحدود الرمز الذى يجنح فى كثير من الأحيان الى الاستاتيكية المؤثرة وليس الى الديناميكية المؤثرة والمتأثرة فى نفس الوقت · ·

واذاكان حسن يفرض نفسه على أفراد الأسرة وينفذ خططه سواء رضوا أم كرهوا أى أنه يؤثر ولا يتأثر أو بمعنى آخر يقوم بدور الرمز الاستاتيكى المؤثر فهذا من الظاهر فقط ولكن فى الداخل نجده يخاف من عودة أبيه الى الحياة والامساك بدفة الأمور وهو لذلك لايحاول الدخول الى بئر السلم والكشف عن حقيقة مرض أبيه لأن رمز الشبراوى ومعنى وجوده يكمن فى داخل حسن نفسه قبل أن يقبع فى بئر السلم ، مما يجعل سلوك حسن يتراوح بين الأنانية والخسة والصـــرامة والحزم والنذالة والجبن والقلق ، أى أنه لا يتأثر فقط بطبعه الأنانى ، ولذلك لا يقتصر دوره على التجسيد الرمزى للأنانية المجردة ·

أما عزيزة فهى الابنة الكبرى للشبراوى وتقوم بدور الصلة الحية بين الرمز الأساسى ممثلا فى أبيها الشبراوى وبين باقى الشخصيات ·· وبمعنى آخر فهى تربط بين الرمز والواقع فلا يظل الرمز معلقا فى جو المسرحية لا يؤثر فى أحداثها ولا يظل الواقع مسطحا مباشرا كما نجده فى الحياة اليومية أحيانا ، بل يمنح الرمز الواقع الكثير من التجسيد الفنى والايحاءات المتنوعة واللمسات المتعددة وفى ذات الوقت يمنح الواقع الرمز الكثير من الحيوية والتدفق والفعالية ·· ومن هذا التفاعل بين الواقع والرمز تصدر كل الأحداث وتتشكل جميع المواقف دون استثناء ·· ولنأخذ ذلك الموقف الذى يشكل سلوك عزيزة تجاه خطيبها نظيف بتأثير من الرمز القابع فى **بئر السلم :**

نظيف : بس احنا اتفقنا حانقعد مع بعض علشان نتكلم ··

عزيزة : فى أيه ·· حاتتكلم فى ايه ·· اذا كان فى الموضوع اياه ·· انت عارف رأيى مافيش جواز الا لما يخف ··

نظيف : الحاجات دى بتاعة ربنا طبعا ·· انما موش يجوز نستنى كتير ؟

عزيزة : وماله ··

ثم يبدأ الصراع داخلها بين الارتباط بالرمز القابع فى بئر السلم وبين الواقع الممثل فى خطيبها وهى لا ترتاح كلية الى ذلك الرمز لأنه لا يريد أن يفصح عن ماهيته وهى فى نفس الوقت لا تطمئن تماما الى الواقع لأنه لا يمتاز بالاخلاص والفهم الواعى ، خاصة عندما نكتشف بعد ذلك أن نظيف على علاقة غير شريفة مع أم عزيزة ، فريدة هانم ·· ولندع عزيزة الآن تجسد لنا بكلماتها الصراع بين الرمز والواقع :

« لامتى · ·لامتى حا استنى كده ·· أنا ماقلتش حاجة ·· انا مابا شتكيش أبدا ·· أنا مبسوطة معاه ·· انما كان لازم يقوم ·· لازم يرجع لحياته وبيته وأولاده ·· وهم ·· حايستنوا كده على طول ·· حايستنوا متمتعين بكل حاجة موش بتاعتهم ·· وأنا ·· حياتى ·· شبابى ·· لا ·· لا ·· لا · أنا مبسوطة كده ·· أنا حاسة بكل الدنيا معايا مادمت باشوفه ·· مادمت حاسة انه حايقوم ·· وحايتكلم وحايمشى ·· وحايرجع لنا ·· وهم ·· هم موش حاسين ·· موش مصدقين ·· انما انا مصدقة عينيه بتقول كده ·· قلبى بيقول كده ·· كل حاجة فى البيت ده بتقول كده ·· » ·

وقد نتهم عزيزة بعقدة اليكترا ولكن ربما جنح بنا هذا الاتهام الى التفسير السيكلوجى للمسرحية مما يهم علم النفس ولكنه لا يهم فن الدراما سوى بالقدر الذى يؤثر على سـلوك عزيزة وعلى نظراتها الى باقى الشخصيات ·· وتخاف عزيزة من عدم تحقيق أملها فى شفاء أبيها وعودته الى بيته لأن رموز المثل الأعلى قد تجسدت فيه من هنا يتعذر خروجه الى دنيا الواقع بحكم عدم احتمالها للكمال المطلق الذى يرمز اليه الشبراوى والذى تراه فيه ابنته عزيزة فى كل لحظة ··

وكلما تكثف الكمال فى رمز الشبراوى ، تأكدنا من انه لن يخرج الى دنياالواقع ·· ورجحت كفة اليأس عن كفة الأمل عند عزيزة مما يمهد دراميا للنهاية التى تكشف لنا السراب الذى عاشت عزيزة من أجله وتبدد بسبب وطأة الواقع فى مواجهته به · ورغم أن حسن الأنانى الانتهازى يتحول فى النهاية الى الايمان بالرمز الذى يوحى به الشـبراوى بفعل المواجهة التى ظن أنها ستحدث بينه وبين أبيه ، فان عزيزة تفقد ايمانها بالرمز وتقف موقف المعارضة من أخيها حسن ·· أى أن الأوضاع تنقلب أمام الرمز الفلسفى وذلك على النقيض من الرمز الاجتماعى الذى تظل الشخصية على موقفها المحدد منه بحكم النمطية التى تحكم الكثير من الشخصيات التى تمثل طبقات اجتماعية معينة ·· أما الرمز الفلسـفى ــ كماتجد فى شخصية محمد الشبراوى ــ فليست له حدود ملموسة لأنه يمكن أن يجسد الشىء ونقيضه فى نفس الوقت وأن يعنى كل شىء ولاشىء فى لحظة واحدة :

حسن : حايقوم ويتكلم ويمشى ··

عزيزة : أبدا ·· أبدا ·· خلاص (تتجه الى باب الحجرة) كنت بتضحك على بتغشنى ·· أكلم ·· انطق · قوم · أنا ضيعت حياتى علشانك ·· أنا قعدت طول عمرى أستناك وقلت لى أنا جاى · وأنا صدقتك · حسن ·· أنا صدقته ··

حسن : لازم تصدقيه ·

عزيزة : موش حايخف · موش حايتكلم ··

وتتغير دلالات الرمز بالنسبة لحسن ومصطفى . لأنه بالرغم من عدم حدوث أى تغيير فى الشخصية التى تمثل الرمز فان تأثيرها الذى حاولت عزيزة تأكيده طوال أحداث المسرحية قد أتى بنتيجة فى نهايتها عندما آمن كل من حسن ومصطفى بأن أباهم حى لم يمت ٠٠ ولا يعنى هذا بالضرورة أن يكون حيا ماديا لأنه يكفى أن يكون حيا داخلهما ٠٠ وهكذا تنتقـل ايحاءات الرمز من خارج الشخصيات الى داخلها مؤثرة على سلوكها وبالتالى على أحداث المسرحية وشكلها ٠٠

ومن الواضح أن الأمل الذى عاشت عزيزة من أجله قد تبدد ٠٠ وعليها اذا أرادت أن تعيش أن تبحث عنه من جديد أو أن تبحث عن أمل آخر يبرر لها وجودها فى الحياة ٠٠ وكأننا بسعد الدين وهبه يقول انه يتحتم على الانسان أن يبدأ دائما من جديد لأن الحياة تسير دوما الى الامام فى خط مستقيم بينما يتعثر الانسان داخل حدود الحلقة المفرغة التى تحكم سلوكه وتطلعاته ٠ ونحن لا نعيب على سعد الدين وهبه الايحاءات المتشائمة التى يضمنها رموزه طالما أن النسيج العام للمسرحية قد مهد لها واصبحت نتيجة طبيعية للايحاءات التى وردت فى خطوط المقدمة ، لأنه لا يتحتم على الكاتب أن يكون متفائلا بالاكراه حتى يبعث بروح التفاؤل فى جمهوره ، اذ أن هذه الروح المصطنعة لن تلبث أن تتحول الى ابتسامة ساخرة من الجمهور عندما يشعر أن الكاتب يستخف بعقله ووجدانه عن طريق فرض أجزاء غريبة على جسم العمل الفنى تحت ستار بث التفاؤل ٠ ولعل تأثير الحزن العظيم يكون أقوى وأكثر فعالية فى النفس الانسانية من الفرح الساذج الذى قد يرسخ الجانب التافه فى حياتنا والوعى الفاسد فى كياننا ٠٠ فمن الأفضل أن نواجه الحقيقة التى تقول انه يتحتم على الانسان أن يبدأ دائما من جديد بدلا من أن نزين لأنفسنا أفراحا ساذجة تافهة تؤكد لنا أن انتصار الانســان حقيقة ثابتة راســخة بينما نجد أن الانسان لم يستطع الانتصار على نفسه على مر حقب التاريخ ومختلف العصور ٠٠ ولذلك فهو يبدأ دائما من جديد ٠٠ ولذلك عندما تقول عزيزة : « مافيش حد جوه ٠٠ خلاص ٠٠ مافيش حد ٠٠ » نجد سامى ــ المثقف المفكر الذى قضى حياته بين الكتب والمراجع والدراسات ــ يدخل وملابسه مبتلة وشكله غير منتظم ويتجه الى حسن :

سامى : شايف المجنونة ياحسن ٠٠ مديحة مراتى رمت كتبى كلها فى النيل ٠٠ كلها ٠ لحقت كتاب واحد (يتجه الى عزيزة) كتاب واحد ياعزيزة ٠٠ وتفتكرى الكتاب الوحيد اللى انقذته يطلع ايه ٠٠ القــراءة الرشيدة ٠٠ يعنى لازم أبتدى من تانى ٠٠ أبتدى أتعلم من جديد (يفتح غلاف الكتاب) أبتدى أقول : زرع ٠ ٠حصد ٠ ضرب ٠

ويحشد سعد الدين وهبه حديث ســامى بالرموز الخصـــبة ليؤكد المعانى العامة التى وردت من قبل فى المسرحية ، لأن الثقافة التى كرس سامى حياته من أجلها قد ضاعت أدراج الرياح ، وضاعت معها حياته

السابقة كما سقطت كل كتبه فى النيل ٠٠ وعليه اذا اراد أن يعيش مرة أخرى أن يبدأ من جديد ، من كتاب القراء الرشيدة ٠٠ ولكن حتى القراءة الرشيدة يؤكد نفس الحلقة المفرغة التى تحكم سلوك الانسان وتطلعاته ٠٠ فهو يبدأ بالزرع ٠٠ أى بذر بذور الحياة الجديدة الزاخرة بالآمل والخير والخصب ٠٠ ثم يأتى الحصاد فيجمع ما جنته يداه نتيجة لعرقه وكفاحه ٠٠ ولكنا الانسان لا يكتفى بالحصاد بل انه يجنح دائما الى الضـــرب والتدمير والخراب ٠٠ أى أن هناك بذرة خبيثة تكمن فى جوهر الحضارة الانسانية تدفع بها دائما الى هدم أعظم ما شيدته وتخريب أروع مادنته وافساد أجمل ما أنجزته ٠ لكن هل معنى ذلك أن الخراب محتم لا يملك الانسان حياله أى حول أو قوة ؟ هذا السؤال تطرحه رموز سعد الدين وهبه فى عنف وجدية ، تؤكد أنه اذا كان الموت هو النتيجة الحتمية للحياة والخراب هو نهاية العمران والعدم هو خاتمة الوجود فانه يتحتم أيضا على الانسان لكى يكون انسانا أن يؤكد معنى وجوده فى البدء دائما من جديد اعتمادا على عزيمته التى لا تقهر ، لأن موته يكمن فى قهرها ٠٠ ولا يكمن قهر الموت فى الهروب من الحياة بل فى مواجهتها ، والدليل على ذلك الانجازات الخالدة التى حققتها البشرية علىمر العصور ٠ فانها لم تكن سوى قهر للموت بطريقة أو بأخرى ، فاذا لم يكن قهرا ماديا فقد كان قهرا معنويا ٠٠ ولذلك نجد عزيزة تحاول الهروب من الموت المحيط بها عندما فقدت أملها فى الرمز الذى عاشت من أجل تحقيقه فى يوم من الأيام :

عزيزة : (تدور وحدها فى الحجرة) موش ممكن يكون كل ده وهم صحيح ياحسن ٠٠ أنا كنت فى وهم ٠ حلم ٠

بعد ذلك يواجه الانسان الموت ويحاول تخطيه فى شخصية حسن الذى كان يمثل من قبل التفاهات الدنيوية والاهتمامات المنحطة وتحول بفعل مواجهة الرمز الأساسى ــ محمد الشبراوى ــ الى انسان أسمى يسعى الى الخلاص والالتصاق بمعانى الوجود الكبيرة ، مما ينعش الأمل فى وجدان عزيزة رمزا لتأكيد معنى الوجود نفسه ٠ ولا يهم أن يبعث محمد الشبراوى ماديا لأنه بعث بالفعل معنويا :

عزيزة : وأنا سامعاه ٠٠ أناسامعاه ٠٠ (حسن ينهار على الأرض)

حسن : سامحنى يابابا ٠٠ سامحنى ٠٠

مصطفى : (بجوار عزيزة) بابا ماماتش ياعزيزة ٠٠

عزيزة : أنا عارفة أنه ماماتش ٠٠

مصطفى : حاأفضل معاكى لحد مايخف (لسامى) ونتعلم ســـوا موش كده ٠٠

سامى : نتعلم من جديد ٠٠ زرع ٠٠ حصد ٠٠ ضرب ٠٠

(سامى يقف مادا الكتاب أمامه ومصطفى ينظر فيه ٠٠ عزيزة تنظر فى أمل الى باب الحجرة ٠٠ حسن منهار على الأرض ٠٠ وفى نفس اللحظة يحدث متداخلا مايلى (عزيزة تنادى) ٠

عزيزة : تعالى ٠ تعالى بقى ٠٠

حسن : سامحنى يا ابا ٠٠

سامى : زرع ٠٠ حصد ٠٠ ضرب ٠٠

ولاشك أن الكريشندو الأخير ــ المتمثل فى تضرعات عزيزة وحسن وسامى المتداخلة ــ يرمز الى صمود الانسان فى وجه العدم ٠٠ فلقد عاد الأمل الى عزيزة ٠٠ ولكنه هذه المرة يرمز الى المعنى المجرد وليس الى الوجود المادى لمحمد الشبراوى ، فالموت يستطيع أن يقهر الوجود المادى ولكنه لايمكن أن يقهر المعنى المجرد الذى يوجد حيث وجد الوجود ذاته ٠٠ ويسعى حسن سعيا حثيثا الى الخلاص والانطلاق الى رحاب أسمى بعد أن أثقلته قيود المادة ٠٠ ويبدأ سامى التعلم من جديد ٠٠ ورغم أنه يدرك أن الحياة تبدأ بالزرع ثم الحصاد فالضرب أى التدمير والخراب فانه قرر أن يبدأ من جديد لأنه لا يملك خيارا آخر يحقق به وجوده ٠٠ ثم يدخل الراوى ليقول : « محمد الشبراوى قال كتير من غير مايتكلم ٠٠ » أى أن ايحاءات الرمز كانت أقوى من الوجود المادى للشخصية التى تمثل هذا الرمز ٠ ولعل هذا هو السر فى أنه لم يظهر طوال المسرحية برغم أن ظله امتد ليغطى كل المواقف ويشمل كل الشخصيات ٠ وهكذا يلعب الرمز المجرد دور العمود الفقرى المشكل لأحداث المسرحية ومواقفها والعامل المؤثر فى سلوك الشخصيات وتطويرها ٠٠ ويسدل الستار ومازالت كلمات « تعالى بقى ٠٠ وسامحنى يا ابا ٠٠ وزرع ٠٠ حصد ٠٠ ضرب » تتردد على المسامع مشكلة للرموز التى جسدت الرمز الأســـاسى المتمثل فى شخصية محمد الشبراوى ٠٠

فى مسرحية « كوابيس فى الكواليس » تلتزم الشخصيات بحدود الرمز فقط ولا تملك وجودا حيا وذاتيا لنفسها خارج الرمز الذى ترمز به الى قطاعات فى ميدان المســـرح والتأليف أكثر عمومية من حـــدودها الشخصية ٠٠ ولذلك فان سعد الدين وهبه لا يمنحها فى أحيان كثيرة أسماء خاصة بها ، بل ان الشخصية لا تسمى الا بوظيفتها ٠٠ فنجد التاجر والممثل والممثلة ومدير المسرح ومدير التحرير والسكرتيرة ورئيس التحرير وعضو اليمين وعضو اليســـار دون أســـماء ٠٠ وفى نفس الوقت تمثل هذه الشخصيات نظرة المؤلف الى أنماطها العامة دون دراسة وافية ومقنعة لميزاتها وكيانها الخاص بها ٠٠ فالرموز تستغل على المستوى السهل الموجود مثلا فى كتاب « كليلة ودمنة » وبذلك تخرج عن الخصـــائص المفروضة فى الرمز الدرامى الذى يتحتم أن ينبع من نسيج المسرحية نفسها ويتفاعل مع أحداثها ، لا أن يلتزم بموقف التورية وتغليف ما يقوله الكاتب

فى غلاف براق خادع يدعى منهج الفن وفى نفس الوقت يشغل بال المتفرج أو القارىء بتفسير الرمز الذى ترمز اليه هذه الشخصية أو تلك ٠٠ وعندما ينتهى من القيام بهذا التفسير يجد أنه جرد المسرحية من ذلك الغلاف البراق الخادع وبالتالى حولها الى حوار مسطح لا يملك من المقومات الفنية ما يجعله يقف بذاته كعمل فنى ٠٠ أما اذا قام المتفرج أو القارىء بتفسير الرموز الفنية فى المسرحيات السابقة مثل « الســـبنسة » و « كوبرى الناموس » و « سكة السلامة » مثلا فسـيزداد اســـتمتاعا بالايحاءات واللمسات والايماءات المختلفة التى تزيد من خصوبة المسرحية وثرائها ، فالرمز فى هذه الحالة يملك من المقومات الدرامية المتفاعلة مع نســـيج المسرحية ما يساعده على اخصابها ٠٠ فهو لا يلعب دور التورية التى تجعله يفقد معناه بمجرد تفسير الشىء الذى يرمى اليه ٠٠ ولنتتبع بعض شخصيات مسرحية « كوابيس فى الكواليس » لنطبق هذا المنهج ٠٠

نجد التاجر يمثل تاجر المسرحيات وتاجر التمثيل والاخراج وتاجر النقد وهو رئيس المحكمة الأولى والمحكمة الثانية ، وهو لا يمثل سوى هؤلاء الذين يدعون أنهم يفهمون كل خفايا المسرح ولا تفوت عليهم صغيرة أو كبيرة ، لكننا لا نعرف عن شخصيته شيئا آخر ٠٠ ونفس المقياس ينطبق على الدكتور شمس الذى يمثل دور النقاد جميعا الذين ينصبون من أنفسهم حكاما لاراد لقضـــائهم ، وهو مؤلف كتاب « كيف تكون ناقدا فى ٢٤ ساعة » ، ويقوم فى الفصل الأخير بدور وكيل النيابة فى المحكمة أثناء المحاكمتين الأولى والثانية ٠٠ وهو بهذا يلعب دور الرمز العام الذى يتخطى حدود المساحة التشكيلية للمسرحية ويجنح بها الى الخصائص العامة لجمهور النقاد مما يفقد العمل الفنى ذاتيته الخاصة ٠٠ وكذلك نجد أنصاف المحررة فى صحيفة الأنباء التى دخلت الصحافة فى مرحلة البحث عن ابن الحلال ٠٠ وعندما وجدته أخذت تتأهب لمغادرة الصحافة فور عقد القران ٠٠ وربما يقول قائل ان شخصيات المســـرحية من أمثال التاجر والدكتور شمس وأنصاف ٠٠ الخ ٠٠ تدافع عن مصالحها الذاتية وبالتالى تملك كيانها الخاص بها ٠٠ ولكننا نقول ان الشخصيات تختلف عن بعضها البعض مثل اختلاف بصمات الأصابع ولابد أن يتبع هذا وجود الحياة الخاصة لها جنبا الى جنب مع الحياة العامة ، لأن ما وجدناه فيها اقتصر على الحياة العامة نظرا لأن المؤلف قنع بدورها كرموز لأنماط عامة ٠٠ وقد سيطر النمط العام على الرمز بحيث أفقده خصائصه الدرامية وتفاعله مع نسيج المسرحية وشكلها الفنى ٠٠

ولم يقتصر نقد المؤلف لقطاعات النقد والتأليف المسرحى والتحرير الصحفى على الخصائص العامة عن طريق شخصياته الرمزية بل امتد نقده الى مسرحياته أيضا ٠٠ ولم يحاول تفسير رموز مسرحياته فحسب بل تطرق الى السخرية من نفسه كما فعل برنارد شوفى مسرحية « مسرحية فانى الأولى » عندما قدم شخصيات بعض النقاد لكى تهاجمه هو شخصيا

ككاتب مسرحى ·· ويفعل سعد الدين وهبه نفس الشىء عندما يفسر رمز « السفينة » فى « المحروسة » والقطار فى « السبنسة » والأتوبيس فى « سكة السلامة » والحقل الأخضر والمومس فى « كوبرى الناموس » ويعزى ذلك الى خبث المؤلف بل وجبنه فى أن يقول شيئا ثم يتهرب من تبعته :

التاجر : ·· سـفينة أو قطر ·· أو أتوبيس ·· أو أى شىء من أنواع المواصلات يبقى المجتمع ·· قنبلة تبقى ثورة · ·زرع أخضر صغير يبقى المستقبل ·· المومس تبقى لامؤاخذة مصر ·· وكده زى ما انت شايف ··

الوالد : طيب الحكمة فى الحكاية دى أيه ؟

التاجر : دى تبقى أحسن طريقة تبقى قلت وماقلتش ··

عباس : موش فاهم ··

التاجر : أفهمك ·· يعنى بدك تقول حـاجة كده وخايف تروح حاططها رمزية ·· اذا حد قال لك قلت تقول ماحصلش ·· أنا ماقلتش ··

وفى السر تقول قلت ·· تقوم تعمل جدع ولاحش يمسك عليك حاجة ·

فى المشهد الأول من الفصل الثانى يدخل الكاتب رمزا جديدا فى مسرحية « الكابوس » التى يقدمها داخل مسرحيته ·· هذا الرمز هو « مشروب الحقيقة » الذى شرب منه الصـحفيون فكانت النتيجة أنهم اضطروا لأول مرة فى حياتهم أن يقولوا الحقيقة كما هى مما تسبب فى أزمة حادة فى الجريدة ·· ولاشك أن سعد الدين وهبه قد اصطنع هذا الرمز لاحداث مثل هذه الأزمة لأن نسيج المسرحية لم يحتمل توليده بطريقة طبيعية ·· وربما قدمه سعد الدين وهبه للسخرية من الكتاب المسرحيين الذين يدخلون الرموز فى مسـرحياتهم لمجـرد أن يقال عنهم أنهم كتاب رمزيون ، لأن الرمز لا يأتى الا فى المكان الذى يحس فيه المؤلف بأنه الأداة الوحيدة التى يمكن أن تجسد الموقف وتبلوره فى اللحظة الراهنة ·· ولا يجب استعماله على سبيل التقليعة وهو ما يميز رمز « مشـروب الحقيقة » الذى يتحدث عنه مدير التحرير بقوله :

« جميع الصحفيين كانوا النهاردة فى النقابة علشان اجتماع نقابى · واحد عزم عليهم بمشروب جديد مش عارفين ايه ·· بيعمله راجل فاتح محل جديد جنب النقابة ·· شربوا جميعا من المشروب ده · رجعوا مكاتبهم عشان يكتبوا ماقدروش ·· اتضح ان المشروب ده له مفعول خطير ! ايه هو ده المفعول ؟ ان الواحد اللى يشربه مايقدرش يكتب غير الحقيقة ·· اتضح ان فيه صحفى واحد فقط ما حضرش الاجتماع وما شربش من المشروب المنيل ده · ·هو الصحفى الوحيد فى البلد هو رئيس التحرير بتاعنا ·· بقى هو الصحفى الوحيد فى البلد اللى يقدر يملا الجرنال كلام · وكان فى العزبة وقام منها الصبح ولحد دلوقت ماظهرش · يبقى فين ؟ يبقى مخطوف وتلاقيه قاعد يكتب لصحيفة تانية منافسة ·· »

ولاشك أن رمز « مشروب الحقيقة » الذي يقدمه المؤلف في مسرحية « الكابوس » داخل «كوابيس في الكواليس » يحمل طياته أسلوب النقد الاجتماعي غير المباشر الذي انتهجه سعد الدين وهبه في معظم مسرحياته بحكم اختيار مضامينه من التحولات الاجتماعية المعاصرة ·· واذا كان الرمز ينتمي الى الأدوات التشكيلية التي يمتلكها الفنان ليعبر بالشكل عن المضمون ، فقد استغل سعد الدين وهبه هذه الأداة لكي يعبر بالمضمون عن الشكل ·· أي أنه جعل من رمز « مشروب الحقيقة » نقطة تحول في موقف الشــخصيات الاجتماعي وأزمة حاولت الهروب منها ومعالجتها بطريقة تختلف باختلاف تفكير الشخصية ومنهجها الاجتماعي ·· ولكن الرمز لا ينبع من النسيج الدرامي للمسرحية بل يفترضه الكاتب ويدخله من عندياته ولذلك جاء مصطنعا متكلفا ·· ولعل عذر سعد الدين وهبه في هذا أن مسرحية «الكابوس » كتبها مؤلف آخر داخل المسرحية الأصــيلة كنموذج للنصوص التي ينهال عليها النقاد بالهجوم والتجريح ·· وقد قدم المسرحية لكي يهاجم النقاد ولكنه لم يحقق هذا الهدف لأن النقاد لهم الحق كل الحق في نقد مسرحية من هذا النوع المتكلف المصطنع بل ومهاجمتها وتجريحها أيضا ··

وقد رمز سعد الدين وهبه الى جمهور النقاد بآلة النقد الالكترونية التي يمكن أن تكتب النقد ونقيضه في نفس الوقت عن نفس العمل ·· ثم بمحكمة النقاد التي تتهم المؤلف بالرجعية والتقدمية في ذات الوقت وتتهج المنهجين الرجعي والتقدمي للوصول الى نفس الهدف وهو القضاء على المؤلف :

النائب : ياسيدي القاضي · ·هذا المتهم أثبت الآن أمام المحكمة أنه يستطيع أن يكتب الايجابي التفاؤلي الهادف · ومع ذلك لم يكن يكتب ·· أي أنه يتنكر لهذه المبادىء بسوء نية ومع سبق الاصرار والترصد ·· والنيابة تطالب باعدامه فورا ·· وحيث أنه لا يمكن اعدامه الا مرة واحدة · فالنيابة ترى الاكتفاء باعدامه مرة واحدة على ســـبيل التخفيف ··

القاضي : والله المحكمة مقتنعة جدا ·· ولازم تعدمه ·· ايه رأيك يافصيح

المتهم : اذا كان اعدام باعدام يبقى أتعدم تنفيذ لحكم المحكمة الأولانية أحسن ··

القاضي : لا ·· حاتنعدم تنفيذا لحكم المحكمة داهية ··

المتهم : لا الأولانية أحسن ··

القاضي : عجبتك دلوقت ·· موش كانت رجعية وموش عاجباك ··

المتهم : ماهو علشان كده لازم هي اللي تعدمني ··

ونظرا لأن هدف سعد الدين وهبه من ايراد هذه الرموز هو النقد الاجتماعى فقط فقد فقدت الرابطة العضوية المفروضة فى رموز المسرحية الواحدة بحكم أنها تنبع من نسيج حى واحد ، لأن الكاتب يستغل الرموز فى تغليف موقف معين والتعبير عنه بأسلوب التورية وبمجرد انتهاء الموقف تنتهى مهمة الرمز وتنقطع صلته بخيوط النسيج العام للمسرحية ·· وربما انطبق هذا المنهج على الرموز الثانوية التى تعبر عن لحظة عابرة أو لمحة سريعة ولكنه لايمكن أن ينطبق على الرموز الأساسية التى تسـرى مع الخيوط الأساسية وتلعب دور العمود الفقرى ، لأنها حتى لو اختفت فى الخلفية الدرامية فان أثرها لا يختفى بل يظل مؤثرا فى الأحداث التى تدور فى المقدمة ، لكن رموز الة النقد الالكترونية ومحكمة النقاد تنتهى بانتهاء الموقف الذى تعبر عنه برغم أنها من المفروض أن تكون رموزا رئيسية لأن المسرحية تدور حول التأليف الدرامى والنقد المسرحى ·· ونظرا لأن مهمة الرمز اساسا هى مهمة جمالية ترتبط بالشكل فقد استعصى على سعد الدين وهبه اخضاعه للمضمون الاجتماعى والنقد الذى حاول توجيهه الى النقاد · ونحن لا نفصل بهذا بين الشكل والمضمون ولكننا نقول ان ارتباط الرمز بالمضمون يكمن فى الانتشار الحى للرمز داخل خلايا النسيج ·· وليس الرمز مجرد أداة للتورية والتغطية والتغليف والكتابة ··

فى مسرحية « المسامير » يعود سعد الدين وهبه الى التوظيف الدرامى الفعال للرمز ووضعه فى خدمة مضمون المسرحية وشـكلها ·· فهو يستخدمه أحيانا للتكثيف الدرامى لايضاح أبعاد الموقف المتعددة وأحيانا أخرى يستغله فى التعبير الشعرى لابراز عمق المأساة التى يمر بها المجتمع ·· ويربط الجانب الرمزى بالجانب الواقعى فى الشـخصية على نفس المستوى المؤثر والمتأثر بمواقف المسرحية ·· فالشخصية تحيا أمامنا من داخل حياتها الخاصة وواقعها الاجتماعى وفى نفس الوقت ترمز الى حدود أبعد تتخطى وجودها الفردى الى آفاق أكثر اتساعا ورحابة ·· والجميل فى هذه المسرحية أن الجانب الواقعى قد تفاعل مع الرمزى داخل الشخصية بحيث ساعد كل منهما على اثراء الآخر وخصوبته وتنوع ايحاءاته ·· وخير دليل على هذا العنوان نفسه · ·فالمسامير هى رمز الشكوك والآلام الذين يدعون أنهم يفهمون كل خفايا المسرح ولا تفوت عليهم صغيرة أو كبيرة والطعنات والجراح التى عانى منها الشعب العربى بعد النكسة ·· أو كما يقول محمود أمين العالم فى تقديمه للمسرحية :

« انها تعبير رمزى — يكاد يبلغ حد الكناية الجهيرة — عن واقع حياتنا الراهنة · ·العدوان الصهيونى الاستعمارى · الانكسار الذى لحق بنا « المعاناة المريرة · التساؤلات المختلفة التى تفجرت فى النفس عقب الانكسار · البحث عن مخرج ·· المخرج الحاسم الذى لا مخرج غيره هو النضال ، مواصلة النضال حتى النصر ·· » ··

والمسامير فى نفس الوقت هى الشخصيات التى تسببت فى النكسة منأمثال زيدان ورشوان ورمزى وغيرهم من المترددين المتقاعسين الذين يبحثون عن مصلحتهم الذاتية وأمنهم الشخصى حتى ولو كان الثمن هو مصلحة وطنهم وأمنه ٠٠

وقد امتد رمز المســـامير على طول الخلفية الدرامية والاجتماعية للمسرحية مشكلا ايقاع المأساة التى تعيشها الشخصيات وتظل تعانى منها لأنها ظنت أن الهزيمة قد سببها العدو ولم يخطر بالها أنها هزمت نفسها بنفسها قبل أن يهزمها العدو ٠٠ ولذلك فهى تعرف طريقها عندما تتخلص من هذه المسامير فى نهاية المسرحية عندما تصرخ فاطمة وتقول :

« اضرب ياعبد الله ٠٠ اضربوا يا رجالة ٠ ٠اضرب ياعم الشيخ عبد الصمد ٠٠ قلبك بيشوف أقوى من ميت عين ٠ ٠اضرب ياسبعاوى ٠٠ اضرب يازقزوق ٠٠ قبل ما يضربوك اضرب يا آبه سالم ٠٠ اضــــرب يامنصور ٠٠ اضرب ياعلوان ٠ ٠اضربوا كلكم ٠٠ الأرض حرير مافيهاش مسامير » ٠٠

ولنحاول تتبع التوظيف الرمزى للشخصيات والى اى مدى وفق سعد الدين وهبه فى مزج الجانبين الرمزى والواقعى داخل الشخصية فى توليفة درامية متفاعلة ولنبدأ بفاطمة الحلوانى التى ترمز لمصر كما رمزت خضرة لمصر من قبل فى « كوبرى الناموس » ٠٠ وكما تقول الأغنية الشعبية ان الذى بنى مصر « كان فى الأصل حلوانى » ٠ ٠ولنترك فاطمة تقدم نفسها لنا ومن خلال تقديمها هذا سنلاحظ الرموز الأساسية التى ستمتد بعد ذلك وتنتشر على طول خيوط النسيج الدرامى للمسرحية تقول فاطمة فى مطلع المسرحية :

« العواف ٠٠ العواف عليكم كلكم ٠٠ أنى خدامتكو فاطمة ٠٠ فاطمة بنت على الحلوانى ابويا مش حلوانى ولا حاجة ٠٠ هو اللى نقبه كده ٠٠ طب ماهم بيقولوا فى الغنيوة أصل اللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى أبويا مش حلوانى ولا حاجة ٠ أبويا كان اسم الله على مقامكم فلاح ٠٠ آنا ماشفتوش ٠٠ هم اللى قالوا ٠٠ كان راجل ملو هدومه ٠٠ رجل تهتز له الأرض لمايمشى عليها ولما يعزق فيها ولما يقول عليها بسم الله الرحمن الرحيم ٠ ٠أبويا مات وآنى صغيرة وأمى الله يرحمها حصلته اما ايه ربنا ستر ولا عشتش عيشة اليتمة ٠ ٠عمى سالم أخو أبويا كان زى أبويا وأكتر شوية اتربيت فى داره لماكبرت ٠٠ اسم الله على مقامكم اتجوزت ٠٠ خطبنى عبد الله أبو حسين أجدع راجل فى كفرنا (مكسوفة تخفى وجهها بشالها) والنبى بصحيح موش أنا اللى باقول كده عشان هو راجلى ٠٠ كل الرجالة والنسوان بيقولوا كده ولما تشوفوه حتقولولى عندك حق يافاطمة يابنت على الحلوانى ٠٠ أبه سالم جوزنى لعبد الله ٠٠ وعبد الله كان بيفلح فى

الأرض لم الناس حواليه والناس ادتله الأمان ·· الغلبان يساعدوه ·· المظلوم ياخدوله حقه ·· انما كان فيه شوكة فى ضهرنا وضهر بلدنا ·· الجماعة الخواجات اللى ما يوعوا ولا يستوعوا قاعدين فى الكفر اللى جنبنا على طول ·· لما حصلت الهوجة جم ونصبوا الخيم بتاعتهم ·· داسوا الأرض وسرقوا المواشى وحرقوا الأجران وقتلوا الناس وبعدين قعدوا كاتمين على نفسنا كده ·· هما صحيح موش فى أرضنا ·· نما ايه النعجة اللى تهرب ناحية هناك يخطفوها ·· الفلاح اللى يتمشى فى السكة يطخود عيار ·· قالقين منامنا ومش عايزينا نرسى على بر ·· عبد الله والرجالة قالوا نناغشهم شوية يمكن يتهدوا ·· بقى يبعتوا الرجالة بالليل يطخوهم كام عيار · ·يحرقوا لهم كان خيمة ·· انما هم ايه ·· الراجل بعشرة ·· والخيمة ببلد بحالها ·· ومش عايزين يتعتقوا أبدا ·· كأن البلد بلدهم ·· الأرض أرضـــــهم ·· عبد الله زى بقيت الرجالة عايش مهموم ·· يعملوا أيه فى المصيبة دى ·· لابد من خروج الناس دول ولا قعادهم كده ينكدوا علينا ليل ونهار ·· دا حتى أصحاب الأرض اللى هم كابســـين فوقها دايرين يشحتوا فى البلاد ·· بلدنا ركبها الحزن والناس عاشت مهمومة كده ·· مكسورة النفس والجناح ·· وعبد الله يانضرى شايل الهم وكأنه لوحده ·· طب وحتعمل ايه ياعبد الله ·· لابد من ضربهم ضربة واحدة ماياخدوش غيرها ·· وفى يوم من ذات الأيام كان بقى له تلات ليالى ماعتبش الدار ·· وسمعت انه تحت الجميزة هناك ·· عند الساقية المهجورة ·· وحشنى قلت يابت روحى له شوفى برضه الحكاية ايه ·· الله ·· هو موش جوزك يابت ·· ورحت له ·· » ··

وهكذا نضع أيدينا على حياة فاطمة الشخصية وفى نفس الوقت على الرموز التى توحى بها ولا نلحظ أى انفصام بين الجانب الواقعى والرمزى ·· فلقد تزوجت فاطمة من عبد الله أبو حسين « أجدع راجل فى كفرنا » وليس هذا رأى فاطمة فقط بحكم أنها زوجته ولكنه رأى أهالى الكفر جميعا ·· أى أنه رأى البلد فى زعيمها الذى منحته الأمان فنصر المظلوم ·· ولكن الموقف لم يتحدد بهذه الحدود بل برزت المسامير ممثلة فى الاســـتعمار وأعوانه الذين عاثوا فى الأرض فسادا وانتهكوا الحرمات وداسوا على كل المقدسات وقتلوا السكان الآمنين ·· فاشتعل الصراع لتحرير الكفر ·· وحمل عبد الله المسئولية الأولى فى حرب التحرير بحكم أنه الزعيم الذى آمنت به الجماهير ·· وكانت مسئولية مثقلة بالكثير من الرواسب والعقبات والثغرات والعقد التى تحد من انطلاقة حرب التحرير ·

ومن هنا نبعت المأساة التى تجســـده فى رمز المسامير ·· كانت هناك المسامير البارزة والمتمثلة فى المستعمرين الذين أحالوا حياة الأهالى الآمنين الى جحيم متصل من القلق والتوتر والحيرة والخوف والشـــك والرعب ·· وكانت هناك المسامير الخفية والأكثر خطورة والتى تمثلت

فى الانتهازيين والمترددين والمتشككين وقصار النظر والضعفاء والجبناء والخبثاء ·· كانت حرب ذات شطرين ، لكن حرب التحرير شنت فقط على المسامير البارزة وكان يمكن أن تنجح ولا تحدث نكسة لو أن مفعول المسامير الخفية قد توقف عن التأثير الذى امتد حتى اشتبك مع مفعول المسامير البارزة وتحالف الاثنان على تحويل الحرب المقدسة الى نكسة مريرة علمت الأهالى أن الحرب القادمة لابد وأن تكون شاملة ضد المسامير البارزة والخفية على حد سواء ·· لأن الانتصار على العدو الخارجى رهن بهزيمة العدو الداخلى ·· وكما قال أرسطو «اعرف نفسك» فيجب أن تشن الحرب أولا ضد الجهل بالنفس وامكانياتها ثم تشن بعد ذلك على العوامل الخارجية والمحيطة بتلك النفس تحاول الايقاع بها ·

هكذا يحشد سعد الدين وهبه حديث فاطمة بالرموز التى ستستمر ممتدة ومنتشرة بعد ذلك فى نسيج المسرحية حتى نهايتها ·· وقد نجح المؤلف فى اخضاع رموزه لحتميات التطور الدرامى للأحداث فلم يتركها مجرد زخارف خارجية تلعب دور الكناية أو التورية بل وظفها لتجسيد الشخصيات باضافة الجانب الرمزى الى الجانب الواقعى مما ساعد على زيادة أبعاد المواقف وتعدد ايحاءاتها وجنبها التقرير والمباشرة التعبيرية المسطحة ·· وخاصة أن المسرحية تتخذ من التاريخ القومى مضمونا لها وهو ما يغرى الكثير من الكتاب المسرحيين باللجوء الى الخطابة الرنانة والوعظ التقريرى والارشاد المباشر ، خاصة عندما تسيطر الحماسة الوطنية على مشاعر الفنان فتشتت انتباهه بعيدا عن التكثيف الدرامى والتعميق الفنى ، لأنه يتعجل توصيل مضمونه الى الجمهور لتكون النتيجة أنه يقع فريسة للأدوات الساذجة التى تنتسب من باب الخطأ الى الفن ·· وهذه الأدوات تتمثل فى الوعظ والارشاد والخطابة واللغة ذات الجرس العالى عامة ·· ويظن بعض الكتاب أحيانا أنهم باستخدامهم هذه الأدوات يستطيعون الوصول الى قلب الجمهور وعقله بسرعة · ولنفترض جدلا أنهم نجحوا فى هذا وهو منتهى أملهم لكنهم سيصابون بخيبة أمل عندما يدركون أن أثرهم كان وقتيا لأنه لم يكن يملك الشكل الحى المتفاعل الذى يمكن للجمهور أن يصب فيه احساساته نجاه المضمون المعالج ·· ولذلك فانه مهما ارتفع جرس اللغة وايقاعها فلن يؤثر لأنه فشل فى تنظيم احساسات الجمهور ··

ولقد استفاد سعد الدين وهبه من استغلال رموزه فى تجنب هذه المصيدة التى يقع فيها كثير من الكتاب عندما يعالجون مضامين اجتماعية ·· فلم تتحول الشخصيات الى أبواق دعاية لآرائه الخاصة وانما تجسدت داخل النص بفضل الأبعاد والرموز ذات الايحاءات المتعددة ·· ولنأخذ الموقف التالى دليلا على المستويين الواقعى والرمزى للشخصيات وكيف يخصب كل منهما الآخر :

علوان : كنت باقول يعنى انى أحوالك مش عاجبانى والعمايل اللى بتعملها دى حتودينا فى داهية ·· هو احنا قد الناس دى ··

عبد الله : أناعارف ان احنا مش قدهم انما اذا كان عندك تصريف تانى قول لى عليه ··

علوان : نسيبهم فى حالهم يسيبونا فى حالنا ··

عبد الله : ازاى بقى ؟

منصور : يعنى ماحدش من رجالتك يروح ينكد عليهم كل يوم والتانى ··

عبد الله : احنا بنكد عليهم والا هم اللى بينكدوا علينا ··

علوان : أنت اللى كل ليلة والتانية تبعت راجل والا اتنين يخطفوا واحد والا يقتلوا واحد ··

منصور : انت اللى بتجر شكلهم ··

اذا ناقشنا الموقف على المستوى الواقعى لوجدنا أن عبد الله يمثل كبير القرية أو زعيمها الذى يجد الخطر ماثلا أمام بلدته وممثلا فى الانجليز المستعمرين وعليه أن يجند كل امكانيات القرية لمواجهة هذا الخطر ·· ورغم أن المواجهة غير متكافئة ، فانها لابد منها ولا بديل عنها لاستحالة العيش فى ظل المغتصبين ·· والمشكلة ليســت فقط فى مجرد مواجهة الانجليز الذين يمثلون المسامير البارزة بل فى مواجهة المسامير الخفية المثلة فى المترددين والانهزاميين من أمثال علوان ومنصور ·· هذا على المستوى الواقعى أما المستوى الرمزى فيزيد من أبعاد الشخصية ويجعلها تتخطى الحدود المنظورة على منصة المسرح ويبنى لها بناء خياليا فى نفوس المتفرجين ووجدان القراء ·· فعبد الله فى المسرحية يمثل الزعيم الذى نواجه أمته تحــديات قدرية وهو مســـئول أمام التاريخ بمواجهة هذه التحديات ·· ومسئوليته ذات شقين : الشق الأول يحتم عليه محاربة الغزاة المغتصبين لأنه لا حياة لأمته دون حريتها ، والشق الثانى يلقى على عاتقه مهمة تثبيت الجبهة الداخلية لكى تقف صفا واحدا فى مواجهة العدو ·· ولكن المترددين والانهزاميين والانتهازيين والخائفين والوصوليين والمتقاعســـين يخلخلون هذا الصـــف مما يضـــاعف من قوة الأعداء وبطشهم ··

ومما يزيد من أبعاد الرمز الكبير الذى يرمز اليه عبد الله أن بعض الأهالى لا يقنعون بالتردد والانهزامية بل يحاولون القاء همومهم الشخصية على كاهله وكأن المسئولية الكبرى لا تكفيه يبرز هذا المعنى عندما تدخل عائشة أرملة أبى المجد الذى استشهد فى معركة مع الانجليز :

عائشة : أبو المجد فين يا عبد الله ··

عبد الله : أبو المجد مات ياعيشة ·· مات زى ما بيموتوا الرجالة ··

عائشة : أبو المجد مات وفات عيال مش لاقية اللقمة ..

عبد الله : أبو المجد عاش راجل ومات راجل وأولاده فى عنينا كلنا ..

عائشة : واشمعنى جت فيه هو .. انت مارحتش بداله ليه ..

هكذا تزداد ايحاءات الرمز كلما تطور الحدث وتتعدد مسئوليات الزعيم أمام التاريخ والناس . وأولى مسئولياته تتركز فى ازاحة المسامير عن طريق الزحف نحو التحرير .. وهو لا يهتم حتى بحياته الخاصة ولا يقبل من زوجته أن تخاف عليه لأنه لم يخلق للخوف بل نذر حياته من أجل القضية .. ولا يهم اذا كان الآخرون يقدرون هذا حق قدره أم لا ، لأنه لا ينتظر الثناء والشكر منهم ، بل يعلم جيدا أن تطلعات أهالى البلدة وآمالهم قد عقدت على المعانى التى يرمز اليها ، وأن مسئوليات الرمز الكبير الذى يحمله على عاتقه لا تسمح له بأية مهادنة أو تراجع أو تقاعس فهو يتعامل مع القدر ، والقدر لا يعرف أنصاف الحلول .. ولذلك لانتعجب عندما يرفض أن تخاف زوجته على حياته ..

ولا شك أن فاطمة التى ترمز الى مصر كلها ، تخاف على حياة عبدالله للرمز الكبير الذى يمثله . فهو يرمز الى وحدة الأمة وصمودها واصرارها على الكفاح وتطلعها الى النصر .. وبذلك فهو يمثل الرمز الأساسى المضاد للرمز الآخر الممثل فى المسامير .. والصراع فى المسرحية كلها قائم على الاحتكاك بين الرمزين .. ولذلك نشعر بحتمية الرموز داخل النسيج بحيث لا يمكن حذفها أو التغاضى عنها لأنها لا تكتفى بدور الزخرفة الخارجية بل تتفاعل مع جزئيات المواقف وخلال الأحداث وأنسجة الجسم وشرايين المسرحية .. ويعتمد عليها سعد الدين وهبه اعتمادا كبيرا خاصة عندما يصل الموقف الى ذروة معينة يتحتم فيها تكثيف حديث الشخصية وحشده بالمعانى والايحاءات المركزة والمتنوعة التى لا يتيحها للكاتب سوى استغلاله للرمز .. وخاصة فى الحوار الذى يدور بين الشخصيات البطولية التى تمثل الرموز الرئيسية فى المسرحية .. نجد عبد الله على سبيل المثال يواجه الجميع بما فيهم المترددين والانهزاميين بحديث قوى زاخر بالرموز التى تؤكد أنه لا مفر من اجتياز المحنة واستحالة الاستسلام لها لأن معنى هذا الموت .. ولذلك يجنح الحديث فى كثير من جزئياته الى التعبير الشعرى المكثف القائم على الصور والاستعارات والتجسيدات الحية التى ترسم هيكلا فنيا لخيال المتفرج أو القارىء يصب فيه الاحساسات التى أثارها النص وبذلك يقنع فنيا دون لجوء الكاتب الى الخطابة والوعظ والارشاد .. يقول عبد الله :

« عاوزينا نسكت على الذل ده .. نسكت عليه ازاى ؟ نسيبهم فى بلدنا ياكلوا خيرها ويرمولنا العضم زى الكلاب .. هم مابيشوفوش البلد حصل فيها ايه ؟ الرصاص بتاعهم طير الحمام م الأبراج وجزمهم أمات حديد قطست الزرع الغيط ودخانهم خنق المواشى ونارهم حرقت الأجران .

كل حاجة حلوة فى بلدنا ياضاعت ياحتضيع ٠ الزرع ٠ الزرع الأخضر اللى كان فارش على وش الأرض راح زرعوا الأرض مسامير ٠٠ أرضنا اتزرعت مسامير يارجالة ٠٠ مسامير اذا مشينا بنمشى على المسامير واذا كلنا بناكل مسامير واذا خدنا نفسنا المسامير واقفة فى حلق كل واحد منا تخنقه وتموته ٠٠ يارجالة ايدينا فى آيدين بعض نقلع المسامير م الأرض وترجع تخضر ٠ نسكت الرصاص عشان الحمام يرجع أبراجه واليمام يرجع لعشه ٠٠ ايدينا فى ايدين بعض ٠٠ »

يتضح من حديث عبد الله محاولة سعد الدين وهبه ربط الرمز الرئيسى الممثل فى المسامير عنوان المسرحية بالرموز الثانوية الأخرى ليبين مدى التحامها بالنسيج وكيف تتفاعل وتتصارع ٠ نجد بعضها يقف فى صف البطل ويحتمى بظله مثل الحمام والأبراج والزرع والماشـــية والأجران والزرع الأخضر واليمام والأعشـــاش ٠٠ والرموز الأخرى تقف معادية للبطل مثل العظام والكلاب والرصاص والأحذية السميكة المسلحة بالحديد والدخان والنار ثم أخيرا المسامير التى تسربت الى كل مناحى الحياة من مصير وأكل وتنفس ٠٠ ولا يدعى الزعيم ــ رمز وحدة الأمة وأملها القيام بمعجزة للتخلص من كل هذه الرموز الرهيبة بل يطلب مواطنيه التآزر والوحدة ووضع اليد فى اليد من أجل عودة كل الرموز الجميلة الى حياة البلد ٠٠

وقد كان يمكن لهذا الحديث أن يكون مملا ومعوقا لتقدم الأحداث الدرامية نظرا لطوله الذى يقترب من طول الخطب السريعة لكننا لم نحس بأية اعاقة للأحداث أو بأية خطابة مباشرة أو وعظ ارشاد لأن الرموز التى وردت فى حديث عبد الله وتصارعت داخله ثم تفاعلت بدورها مع الرمز الأساسى الذى يمثله عبد الله نفسه ٠٠ كل هذا الصراع الرمزى الذى ردد صدى الصراع الاجتماعى والنفسى الذى يجتازه عبد الله ٠٠ كثف لنا قوى الصراع على مستوى المسرحية كلها ولعب دور الثقل الدرامى الذى يمنح للأحداث دفعة كبيرة بدلا من اعاقتها ٠٠ ولو أن سعد الدين وهبه أحال حديث عبد الله الى خطبة صريحة وارشاد مباشر لأصاب المسرحية بنتوء هى فى غنى عنهما ٠٠ ولكنه نجح فى استغلال أداة الرمز استغلالا غنيا تفادى به كل الثغرات والنتوءات والأورام التى قد تطرأ على مسرحيته ٠٠ وهو لا يترك حديث عبد الله معلقا فى الهواء بكل ثقله بل ترد عليه فاطمة بحديث آخر يتوازن معه فى الثقل الرمزى لكى لا يصبح حديثه نشازا فى التناغم الدرامى داخل المسرحية ٠ وهذا شأن الموسيقى البارع الذى يشعر فى مكان ما من تكوينه الموسيقى بأنه يتحتم عليه أن يرتفع بآلات الاوركسترا الى أعلى طبقاتها وبعد ذلك يعارضـــها بنغمة توازنها وتهبط معها الى المستوى اللحنى العادى للمقطوعة حتى لا تصير نشازا لا يمت للبناء بصلة ٠٠ ولذلك نجد فاطمة تقوم وتتجه الى عبد الله وتقول له :

« حط ايدك فى ادين الرجالة بس وماتمدش ايدك لجبان ولا خاين ولا خواف حتى لواداك وش قلبه بينز مكر ·· بلدنا كلها رجالة والرجالة هم اللى حيخضروا الأرض واوعى تسمع كلام الخوافين اللى مش داريين ·· يعنى ايه قعدة الانجليز على حدود بلدنا · ·مايهمكش اذا كانت ولية تخاف على ابنها ولا واحدة تخاف على جوزها · كل الأمهات خوافة انما اللى بيموت النهاردة دمه بيسيح المسامير اللى فى الأرض ·· يمين الله كانت أرضهم نضيفه من الغريب اللى عايز يخليها كلها ترب ·· يارجالة ·· يضربونا بالكرابيج حنستحمل · ·استحملنا كتير من زيدان بيه وقرايبه ·· استحملنا كتير من العمد وبلاويها وناقص نستحمل الانجليز مش حنقول لهم لأ النهاردة عشان يوم ما حنقول لأ حسنا حيدوى فى الدنيا بحالها وساعتها يعرفوا ان بلدنا رجالة صحيح ·· » ··

تبدو فاطمة فى هذا الحديث رمزا لمصر الصامدة الصابرة المجاهدة فى سبيل عزتها وكرامتها وهى تواجه أبناءها بالحقيقة سافرة ·· لابد من دفع ضريبة الدم حتى تتخلص الأرض من المسامير ، ولكى يخضر الزرع لابد من القضاء على الانجليز الذين يريدون احالة البلد الى مقابر ، لأن الحياة لا يمكن أن تستمر دون حرية ·· ومصر فى زحفها نحو الحرية لا تعبأ بالخائفين على أبنائهم وأزواجهم وممتلكاتهم لأن الحرية أثمن من الحياة نفسها ·· ومن هنا تحتم الارتباط بعبد الله رمز حرية الأمة ·· وهو لا يظل رمزا طائرا فى جو المسرحية بل يربط نفسه بالنسيج عندما يقول لزوجته فاطمة : « عيب يافاطمة تقولى كده · ·بلدنا فيها رجالة زى جوزك كتير ·· » مما يجعلنا نحس أن هذا الرمز الكبير يستمد مقوماته وحياته من هؤلاء الرجال الذين يرمزون الى الوطن مجتمعين ·· أما هؤلاء الذين يظنون أن مسالمة العدو ايثارا للسلامة هى السياسة المثلى فهم على خطأ بين ·· فحتى السلامة التى ينشدونها لن يحظوا بها ·· ولنأخذ رمزى رمزا للمتعلمين المحافظين الذين يهدفون الى مسالمة الانجليز وتفسير القرآن الكريم لأهوائهم · فقد أخذ على عاتقه بث روح الاستسلام تحت ستار السلام وخاصة حين يبرهن لأهل البلدة أن مقاومتهم للانجليز أدت بهم الى فرض ضريبة الجلد عليهم ·· فقد تحتم على البلدة أن تقدم يوميا خمسة وعشرين رجلا من الأصحاء الأشداء يذهبون الى مركز الشرطة فى الفجر ليجلدوا طوال النهار ويعودوا أدراجهم فى المساء ·· الى أن تجلد البلدة كلها ومن الممكن أن تعاد الكرة مرة أخرى وهكذا · ·

ويظن رمزى بمسالمته للانجليز أنه قد أمن حياته ·· ولكنه يقع بعد ذلك تحت طائلة الجلد مما يلقنه درسا قاسيا فى أنه لا أمان للمستعمر وأنه لا مفر من الجهاد الشامل ضده ·· واذا كان الانجليز قد استثنوا « اللى عنده أرض والمستوظف فى الحكومة والمتعلم لحد الابتدائية » فكل هؤلاء رموز للتردد والانهزامية والجبن ، لأن الاقطاعى صاحب الأرض ليس على

استعداد للتفريط فى مكاسبه التى اغتصبها من الفلاحين ثم مشاركتهم بعد ذلك فى الاضطهاد كما أن الموظف الحكومى فى ظل الادارة البريطانية قد تحول ـ بفضل نظام دنلوب التعليمى ـ الى مجرد آلة صماء تقوم بالعمل الروتينى دون تفكير أو تمحيص ولذلك لا يخاف المستعمر من بأسهم لأنه أصبحوا أداة طيعة فى يده ٠٠ ولا يرجع هذا الى خيانتهم للقضية الوطنية بل يعود الى أنهم تحولوا الى موكب من المسيرين الذاهلين الذين فقدوا ارادتهم وتفكيرهم الخاص بهم ٠٠ أما المتعلمون الحاصلون على شهادة الابتدائية فقد علق عليهم محمود أمين العالم فى تقديمه للمسرحية بقوله :

« أما المثقفون ـ أو المتعلمون بوجه أصـــح ـ فمترددون ، تشغلهم أفكارهم وتصوراتهم المثالية ومصالحهم وتطلعاتهم عن الاستبصار بحقائق الواقع ومتطلباته وقد تراودهم الرغبة فى الاســـــتسلام ، فيفلســـفون استسلامهم ، وقد يستفيقون من التردد ويقفون فى صفوف النضال عندما يحتدم الصراع ، وتصطدم تصوراتهم المثالية بقسوة الواقع ، أو يمس الصراع أشخاصهم ومصالحهم مسا مباشرا ٠٠ على أن هذا ليس حكما مطلقا على المثقفين ، فما أكثر ما نجد بين صفوفهم عناصر ثورية ٠٠ »

ولكننى لا أذهب مذهب محمود أمين العالم فى أن سعد الدين وهبه قصد « بالمتعلم لحد الابتدائية » المثقفين ٠٠ لسبب بسيط هو أن « المتعلم لحد الابتدائية » لايمكن أن يرمز الى المثقفين لأنه تربى ونشأ على نظام دنلوب التعليمى الذى أحال التعليم الى مصنع لانتاج كتبة حكوميين لتسيير جهاز الادارة ٠٠ ولايمكن أن نطلق على هؤلاء الكتبة الذين لا يعلمون من أمر دنياهم شـــيئا لقب المثقفين ، لأن المثقفين كانوا دائما قادة التغيير والثورة على مر حقب التاريخ وفى مختلف البلاد ٠ وفى اعتقادى أنه لا يوجد سوى نوع واحد أصيل من الثقافة هو الثقافة الثورية التى تتطور بالانسانية وتدفع بالحضارة الى آفاق أبعد وأسمى ٠٠ أما الثقافة الأخرى وخاصة تلك التى تتمتع بها الطبقات البورجوازية فهى ثقافة الصالونات والزخارف المظهرية التى لا تتغلغل فى كيان الانسان وتحيله الى كائن أفضل لأنها تظل معه كرباط العنق الأنيق الذى يتحلى به ولكنه لا يؤثر فى منهج تفكيره أو يطوره ٠٠ ومن الواضح طبقا لهذا أنه ليس كل المتعلمين بمثقفين وليس كل المثقفين بمتعلمين ؛ لأن المتعلم هو الذى تلقى علومه فى المدرسة أو الجامعة واكتفى بذلك لأنه وصل الى هدفه وهو الوظيفة ٠٠ أما المثقف فلا يهتم بمدرسة أو جامعة أو وظيفة لأنه يعلم نفسه بنفسه من الحياة والكتب ، ولذلك فان فكره متطور باســـتمرار ويملك من النظرة الشاملة مايؤهله لكى يمتد بصره على الماضى والحاضر والمستقبل ويعرف الى أين تقوده قدماه ٠٠ وقد نكل كل المستعمرين الطغاة بهذا النوع من المثقفين لأنهم يرون مالا يراه غيرهم من عامة الناس ٠٠ وهم لا يكتفون بالرؤية السلبية بل يحاولون اضاءة الطريق للآخرين لكى يروا مايرونه ٠٠ ومن هنا ارتبطت الثورة دائما بالثقافة ٠٠

ولذلك جاء تحديد الانجليز باعفاء ملاك الأرض والموظفين وحاملى الابتدائية من ضريبة الجلد متمشيا مع الخلفية الاجتماعية ٠٠ أما المثقفون فلا ينتمون الى تلك الفئات لأنهم لا يعدون فئة فى حد ذاتهم ، لأن المتعلم أو الموظف أو الفلاح فى امكانه أن يكون مثقفا لأن الثقافة ليست حكرا على طبقة معينة ٠٠ فالذين أعفاهم الانجليز من الجلد هم رموز التواطؤ والتردد والانهزامية وضيق الأفق والخوف والمسالمة ٠٠ أما الفلاحون أصحاب المصلحة الحقيقية فى الكفاح والمقاومة ورمز الصمود والصبر فهم هدف نقمة المستعمر ٠٠ وعندما ينتهى المستعمر من جلد معظم الفلاحين يتحول الى فاطمة رمز مصر التى تتخفى فى زى الرجال لكى تجلد بدلا من زوجها عبد الله الذى مرض ولكن جورج الشاويش الانجليزى يكشف تخفيها ويحاول اغتصابها ولكنها تدافع عن شرفها صامدة ولا يتمكن أى انجليزى من تدنيس كرامتها ٠٠ بل تظل كما هى طوال المسرحية رمزا للكرامة والعزة والصمود والكفاح ٠٠

وعندما يفاجأ المستعمر بصمود مصر يطيش صوابه ويعمل بطشه فى كل المواطنين ، لا يفرق بين متعلم ومثقف وفلاح وعامل وموظف ٠٠ وتبرز رموز الكفاح فى مواجهة العدو عندما نعلم بقصة وكيل نيابة المركز الذى أفرج عن الفلاحين عندما اكتشف أنهم قد حبسوا ظلما وتعسفا ٠٠ ومهندس الرى الذى رفض أن يمنع المياه عن الحوض الغربى لكى يموت أهالى كفر عبد الواحد عطشا ، والمدرس فى مدرسة مجلس المديرية الذى قاد مظاهرة ضد الانجليز ٠٠ وكاتب صحة المركز الذى أثبت فى شهادة الوفاة أن الفلاح مات مقتولا برصاص الانجليز ٠٠ كل هؤلاء وغيرهم وقعوا تحت طائلة بطش الانجليز سواء بالسجن أو الجلد أو شتى أنواع التعذيب ٠٠

وفى مقابل رموز الكفاح هذه نواجه برموز البطش الذى أعمله الانجليز عندما تغلبوا على الأهالى فى معركة فاصلة ٠٠ وكان السبب فى هذه الهزيمة المسامير الخفية المتمثلة فى الرجعيين والانتهازيين والوصوليين والانهزاميين ٠٠ يقول سبعاوى لسالم :

« يعنى جابوا عاليها واطيها ٠٠ الحريقة كلت دار سمعين ودار ابو الفتوح ودار عوضين والناحية كلها ٠٠ والبهايم خدوها الانجليز ٠٠ وحتى الفراخ ٠٠ كمان ٠٠ سرقوا كل حاجة ٠٠ سرقوا الكفن بتاع الولية نرجس اللى قاعدة طول العمر تحوش لحد ماجابته ٠٠ وسرقوا النحاس اللى كانت حتخش بيه مسعدة ٠٠ وسرقوا مهر سليمان ٠٠ والمواشى اللى ماسرقوهاش قتلوها بالرصاص » ٠٠

ويؤكد درس النكسة أنه لابد من القضاء على زيدان وأمثاله رموز التواطؤ والتردد والانهزامية ٠ فلكى يستطيع الرمز الأساسى الممثل فى عبد الله أن يحرر وطنه من الانجليز ، فعليه أن يحررها أولا من أمثال زيدان ، لأن الجبهة الداخلية هى الأساس ٠٠

هذا هو الواجب الأول الملقى على عاتق عبد الله ٠٠ والواجب الثانى هو مواجهة العدو الرابض بنفس أسلحته ٠ وهذا ما يعنيه عبد الله برمزى الفأس والمدفع عندما يقول : « الفأس قدام المدفع مافيهاش فايدة ٠٠ وأنا قلت احنا غلطنا ومفيش داعى نتمهزأ بالرجالة اللى حتحارب تانى » ٠

تلك هى الدروس المستفادة من النكسة التى لا تعتبر مسئولية عبد الله وحده بل مسئولية الجميع ٠ ويتأكد هذا المعنى فى الرموز التى يزخر بها حديث فاطمة الطويل فى نهاية المشهد الأول من الفصل الأخير ٠٠ وقد استغل سعد الدين وهبه نفس المنهج الدرامى القائم على التكثيف اللغوى والتعبير الشعرى لمنح الأحداث الدرامية دفعة واحدة ٠٠ ونقابل فى الحديث رموزا أخرى غير تلك التى وجدناها فى الحديث السابق ولكنها تنتمى الى نفس الفصيلة الدرامية ٠٠ فهى ترمز الى العذاب الداخلى والصراع النفسى اللذين ينهشان عبد الله منالد اخل بسبب النكسة ٠٠ وقد وضحت هذه المعانى فى رموز الليالى السوداء والعرق والنار والتمساح ٠ ولنترك فاطمة تتحدث بنفسها عن عبد الله زوجها :

« فيه ناس كتير بتكرهه أكتر من الانجليز دول ٠٠ وفيه ناس كانت ماشية معاه على خوانة وفيه ناس تحب القوى وتخاف منه ٠٠ الناس دول هم الدود اللى طلع النهاردة من الجحور ٠٠ انما فيه عشان الدود والسوس ديه الشمس ٠٠ والشمس الحامية حتحرق الأشكال دى كلها ٠٠ والشمس معاكم انتم ٠٠ انتوا أصحابها ٠٠ انتوا اللى تقدروا تشدوها من شعرها وتميل على رجليكم ٠٠ »

ثم تبرز رموز الميلاد الجديد عندما تتحدث فاطمة مع سالم ليلة اعدامه عن الكتاكيت التى اشترتها من سوق الثلاثاء :

فاطمة : ما كبروا ٠٠ واحدة منهم على وش بيض ٠

سالم : كده ٠٠ دا كان صنف معتبر صحيح ٠٠ مولد ٠٠

ثم يسترجع الاثنان ذكريات طفولة فاطمة عندما ذهبت مع سالم الى المولد واشترى لها حب العزيز وفارسا ممسكا بسيفه فوق حصانه وكلها رموز لزواجها من عبد الله بعد ذلك ٠٠ وأيضا يوصيها علوان ــ فى ليلة اعدامه مع سالم ــ بقوله : « والنبى يا فاطمة خلى بالك م الولية أنا فايتها حامل ٠٠ » أى أنه مهما سيطرت قوى البغى والطغيان فلن تستطيع ايقاف تيار الحياة المتدفق ٠٠ وهذا المعنى يبدو أكثر مايكون وضوحا فى رموز الميلاد الجديد الممثلة فى كتاكيت فاطمة التى أوشــكت أن تبيض وزوجة علوان الحامل ٠٠ وقبل اعدام المتهمين تصرخ فاطمة فى سالم :

« آبه سالم ٠٠ حيضربوك بالنار ٠٠ انما مش حتموت ٠٠ عشان ماعملتش حاجة ٠٠ انت شلت الفلوس عشان تحامى عن أرضك وعرضك

.. هم المؤذيين . هم والبيه ورجالته .. واذا متنا كلنا .. حنسيبهم للعيال الصغيرين اللى شايفين ابهاتهم مدفونين بالحيا .. حنسـيبهم للأرض اللى داسوا عليها أمات جزم كبيرة فيها مسامير حديد .. » .

أى أن الاستشهاد قد أحال الشخصيات الى رموز لن تموت بل ستظل تقلق منام المستعمرين حتى يرحلوا عن أرض الوطن ..

ثم تعود الرموز التى بدأت فى مقدمة المسرحية وظلت سارية بين خطوط النسيج وخبوطه الى ترديد الصدى وترجيعه فى حديث فاطمة فى الخاتمة ويعلو ايقاعها وتزداد كثافتها الشعرية لكى تترك الانطباع الأخير فى وجدان المتفرج أو القارىء .. تقول فاطمة عن زوجها عبد الله عندما يتناهى الى سمعها طلقات الرصاص :

« أيوه عرفت .. أنت هناك .. بتاخد بتارنا .. أنت والرجالة .. أنا شايفاك .. أنا شايفاهم .. كلهم هناك رافعين راسهم فى السما .. ماحدش حاطط راسـه فى الأرض .. الأرض شـايلاهم وفرحانة .. مافيهاش شوك مافيهاش مسامير .. أنا شايفاك وحواليك سبوعة بصحيح .. مفيش جبان ولا خاين .. ولا خايف .. شايفاهم زى الموج .. زى الفجر .. زى النهار .. ايدهم حديد .. وقلوبهم حديد » ..

ثم يزداد الثقل الدرامى والتصوير الشعرى كلما تقدم بها الحديث :

« شايفاكم بتدفعوا اللى علينا .. بتسددوا الدين اللى فى رقبتنا .. دين الكرابيج .. والبنادق والمدافع .. المسامير اللى فى الأرض ساحت .. سيحها الدم اللى نزل فوقها .. »

وفى نهاية المسرحية يعود الرمز الرئيسى ليضع اللمسة النهائية :

« والســما حمياكم مافيهاش غربان .. وايديكوا حديد وقلوبكوا حديد . اضربوا . الدنيا كلها بتتفرج عليكم .. شايفاكم وسامعاكم . خلاص مافيش كرابيج .. مافيش مسامير .. بلدنا بتاعتنا .. بتاعتنا احنا لوحدنا .. »

ويسدل الستار على الرمز الأساسى بعد أن لازم كل أحداث المسرحية ومواقفها .. أحيانا كان فى الخلفية وأحيانا أخرى كان فى المقدمة .. ولكنه كان دائما فعالا ومؤثرا بحيث لم يلتزم بموقف الزخرف اللفظى الذى يمكن حذفه دون أن تتأثر المسرحيه ..

من الدراسة السابقة لمفهوم الرمز عند سعد الدين وهبه يتضح لنا أنه وفق الى حد كبير فى استحداث الرموز التى تفرضها طبيعة النص ٠٠ ورغم أنه كرر بعضها فى أكثر من مسرحية ، وأنه وفق فى اســـتغلالها فنيا ، لأن مفهومه عن الرمز يمتاز بالمرونة والدراية بالأدوات الفنية التى يستعملها ٠ فهو يخلق الرمز ويبنى فوقه وحوله كل مايشده الى النسيج ويجعله جزءا عضويا منه لكى لا يظل معلقا فى الهواء بحيث لو حذف نهائيا لما تأثر بناء المسرحية ٠ لذلك لا يمكن التغاضى عن الرموز التى يوظفها سعد الدين وهبه فى مسرحياته لأنها تؤدى وظائف متعددة ٠٠ منها بلورة الشـــخصية وابراز جوانبها المختلفة ودفع الأحداث بمنحها جرعات متزايدة من التكثيف والتركيز وتجسيد الصراع ، وربط المواقف من خلال استعمال الرموز الأســـاسية الممتدة على طول الخيوط المكونة للنسيج العام للمسرحية ٠٠



الفصل الثالث

روح الفكاهة

ارتبط فى ذهن النقاد على مر الأجيال منذ كتب أرسطو كتابه الشهير « فن الشعر » أن الفكاهة والكوميديا يجب ألا تتسللا الى الأعمال التى تتخذ لنفسها مضامين جادة والا عبثت بوقارها ورزانتها ٠٠ وقد ساد هذا المفهوم ميدان المسرح منذ الاغريق القدامى حتى أواخر القرن التاسع عشر بحيث هاجم النقاد الكتاب التراجيديين الذين أدخلوا فى مسرحياتهم عنصر الفكاهة من أمثال شكسبير الذى اعتاد تقديم المهرجين والمضحكين والمواقف الكوميدية فى مآسيه من أمثال « هاملت » و « الملك لير » و « عطيل » و « ماكبث » ٠٠ وكان حجتهم فى ذلك أنه أفسد العنصر المأساوى وأضاع نقاءه وسموه وبذلك هبط بمسرحيته من سماء التراجيديا الرفيعة ٠٠ وهم بذلك يزعمون لأرسطو مالم يزعمه هو لنفسه لأن أرسطو لم يدع أنه شرع للتراجيديا فى كل عصر لكنه تحدث بتواضع العلماء والباحثين عن الفن التراجيدى بالصورة التى عرفه بها من خلال مؤلفات عدد من الكتاب المسرحيين الأثينيين ٠٠ أى بالصورة التى تطورت اليها حتى زمانه فى اليونان القديمة ٠٠ وعندما أصدر أحكامه النقدية العامة على الأسلوب التراجيدى ، فانه تحدث عن الطرق المفضلة فى معالجته ، أكثر مما تحدث عن الأساليب المطلقة ٠٠ فقد اكتشف بنفسه أن مسرحيات سوفوكليس وايسخولیس ويوريبيديز قد اختلفت فى نوعها وفى مقدار صنعتها التراجيدية مهما كانت جوانب التشابه الخارجي بين صور بنائها وشكلها الفنى ٠٠ ولذلك يجب أن لا نسمح بتطبيق الأحكام العامة على كل الأعمال حتى لا نغمطها حقها ٠

ان التراجيديا هى تكثيف درامى للانسان وعالمه المتشعب الذى يحمل فى طياته مايضحك وما يبكى فى آن واحد ٠٠ واذا كانت الدراما الاغريقية القديمة تدور حول القدر والآلهة والقوى الخفية التى لا تسمح بالسخرية والضحك ولا تعرف معنى الابتسام الذى هو من صفات البشر ، فقد استبدلت الدراما الحديثة هذه الخصائص بعوامل حتمية أكثر معقولية مثل الغزيرة والوراثة والبيئة ٠٠ والأخيرة تهمنا بالذات فى هذا الفصل لأنها ترتبط بمسرح سعد الدين وهبه ارتباطا وثيقا خاصة وأنها كانت

القاعدة التى نهضت عليها كل التحولات الاجتماعية التى حلت فى الفصل الأول من هذه الدراسة ..

فالنظرة المتعجلة الى مسرحيات سعد الدين وهبه توحى بأنها كوميديات بسبب روح الفكاهة ولمحات الكوميديا التى تسود أجزاء كثيرة منها .. ولكن مسرحياته تحمل من الجهامة قدرا كبيرا يقترب بها من عالم التراجيديا .. يقول لويس عوض فى مقالة بعنوان « ماذا يجرى فى المسرح المصرى » بجريدة الأهرام بتاريخ ٢٢ ابريل عام ١٩٦٦ :

« ان سعد الدين وهبه يخفى تحت كل هذا المرح جهامة وتشاؤما ومواجهة دائما لمحنة الانسان ، ولكنه رغم كل هذه الجهامة وهذا التشاؤم وهذه المواجهة خال تماما من المرارة التى تأكل القلب وتسمم الفكر وتعوق الانسان عن مكابدة الحياة بل أكاد أقول ان جهامته وتشاؤمه ومواجهته الدائمة لمحنة الانسان هى ايات صدقه كفنان وصدقه كانسان ، فما أيسر التفاؤل الرخيص وما أيسر أن يرتدى المرء القناع الضاحك الذى ينشر البشر حقا فى النفوس ولكنه فى نهاية الأمر ليس الا قناعا عريض الفم عليه طلاء .. »

ولذلك امتزجت الفكاهة بالمأساة والملهاة بالتراجيديا عند سعد الدين وهبه لأن مسرحه ليس الا تكثيفا دراميا للانسان وعالمه المتشعب الذى يحمل فى طياته ما يضحك وما يبكى .. ورغم استغلاله لروح الفكاهة فى كثير من الأحيان فان مسرحياته لم تفقد جديتها ووقارها .. وليس هذا بغريب على سعد الدين وهبه ككاتب مسرحى لأنه أبن عصره الذى بدأ بوليم بتلرييتس الذى قال : « تتشابه الكوميديا والتراجيديا فى أنهما لحظتان من لحظات الحياة العريضــة » .. ومن بعده قال يوجــين أونيسكو : « اذا لم تكن حياة الانسان ذات طابع تراجيدى ، كانت حياة مؤلمة وباعثة على السخرية ، أى كوميدية فى الحقيقة ، كما أن باستطاعة الانسان أن يعيش نوعا من التراجيديا اذا هو كشف عن سخف حياته . » ثم قال فريدريش دورنيمات : « اننا نرى اتجاها نحو الكوميديا فى تطور البطل التراجيدى .. »

وطبقا لهذا لا يمكننا اقامة الحد الفاصل بين التراجيديا والكوميديا لأن الفن بطبيعته الخلاقة الحية المتجددة لا يرضخ لأى تقنين أو تصنيف أى تحديد من شأنه أن يحد من انطلاقاته وتطلعاته التى تساير الحضارة الانسانية على مر حقب التاريخ .. ولذا يتحتم على النقاد تجديد أدواتهم باســتمرار لكى يلحقوا بركب الفن و لايركنوا الى المقاييس التقليدية والأحكام العامة والمعايير القديمة والا تحجــرت أفكارهم وتخلفوا عن مواكبة الانطلاقات الفنية ، لأن النقد مثله فى ذلك مثل أى علم متطور يخضع لكل التحولات التى تطرأ على العقل البشرى والنفس الانسانية ، واذا لم يسايرها نبذته ورفضته ولفظته .. ومن حق الفنان أن يدخل

فى عمله كل العناصر التى يرى أنها تخدمه وتلتحم مع أنسجته بصرف النظر عن أية معايير نقدية ٠٠ تسانده فى ذلك الحقيقة التى تؤكد أن الفن سبق النقد ولذلك ليس للنقد أن يفرض أية وصاية على الفن ذلك لأن النقد كان ولايزال وسيظل تابعا للفن يحلله ويشرحه ويوضحه ويساعد الجمهور على تذوقه ٠٠

ولهذا لا تعنى دراستنا لروح الفكاهة وتتبعها فى مسرحيات سعد الدين وهبه أننا نحكم عليها بأنها كوميديات كتبت لاثارة الســـــخرية والضحك ٠٠ ولكننا نحاول مجرد تتبع عنصر هام فى مســـرحه يلعب دورا أساسيا فى تشكيله ٠ ٠ولن نصدر حكما مطلقا على مســـرحياته بقضى بأنها تراجيديات بحتة أو كوميديات أو مزيج من الاثنتين ، لأن هذا يتنافى مع منهج هذه الدراســـة التى تتخذ من العمل الفنى نقطة الانطلاق الى القضايا والأحكام النابعة من صميم العمل ذاته بما فيه من عناصر مختلفة وخصائص متعارضة وملامح متناقضة ســـواء أكانت كوميديا أو تراجيديا أو ميلودراما أو فارس أو هزل أو نكات لفظية أو حركية ٠٠٠ الخ ٠٠ فالمهم هو هذا السؤال : هل استفاد الكاتب من هذا العنصر أو ذاك فى تشكيل عمله الفنى واخصابه أم كان مجرد عالة على البناء ؟ أما فيماعدا ذلك فالفنان يملك مطلق الحرية فى الأسلوب الذى يخلق به أعماله ٠٠

وقد يعترض البعض على اســـتعمالنا للفظ « الفكاهة » ويقترح استعمال لفظ الكوميديا لأنه يحمل تحديدا أكاديميا أكثر ٠٠ وقد يمتد اعتراضه الى استعمالنا للفظ « روح » لأنها كلمة مطاطة تحمل معان كثيرة مما يتعارض والدراسة المنهجية ٠٠ أما لأن لفظ « الكوميديا » يمتاز بالتحديد والتقنين فقد تجنبنا استعماله لهذا السبب بالذات لأننا لا نحاول فرض التحديد والتقنين المسبق على مسرحيات سعد الدين وهبه كما سبق القول ٠٠ أما لفظ « روح » فنظرا لرحابته وتعدد ايحاءاته فانه لا يفرض نفسه على المنهج الدرامى للكاتب بل يسرى كالمغناطيس فى أعماله يلتقط ما من شأنه أن يتوافق مع طبيعة الفكاهة ٠٠ وبعد ذلك يمكننا مناقشـــة القضية بأسلوب منهجى خال من التعســـف والفروض الجائرة بحيث نستطيع الوصول الى حكم نابع من المدى الذى وفق فيه الكاتب أو أخفق فى استغلال الكوميديا فى خلق مسرحياته ٠٠

فى مسرحية « المحروسة » ترتبط الفكاهة احيانا بالشخصية واحيانا أخرى بالمواقف ٠٠ فنجد مثلا المأمور الصارم عندما ينزل بدار العمدة لمباشرة التحقيق فى حادث القتل يبدو وكأنه محور الكون بأمره ونهيه ٠٠ ولكننا نضحك منه لأننا نرى جانبه الاستغلالى الجشع الذى يصل به الى حد الدناءة ٠٠ فيصاب بعصبية حادة عندما يعلم أن المعاون قد سبقه الى دار العمدة وأتى على كل مالذ وطاب فيها من طعام ٠٠ وقد فوت عليه وكيل النيابة الفرصة لأنه أطال فى التحقيق مما ألزمه بالانتظار حتى

نهايته ومما أتاح الفرصة للمعاون الشره ·· وقد أدى هذا الموقف بالمأمور الى أن يكشف عن طبيعته الداخلية عندما أحس أن العشاء الذى منى به نفسه قد ذهب أدراج الرياح ، فيناقش العمدة بصراحة لأن التلميح لم يجد :

المأمور : جبنة أيه ؟ موش بتقول عامل طواجن معمرة ؟

العمدة : بس يعنى أصل ··

المأمور : أصل ايه ·· ؟

العمدة : أصل يعنى لامؤاخذة البركة فى حضرة المعاون ··

المأمور : المعاون ·· هو مش راح يفتش ··

العمدة : قبل مايروح ·· نده لى قدام سعادتك ولما طلعنا · قال فين الأكل ؟ خدته على جوه على طول ··

المأمور : أما راجل طفس صحيح ··

وعندما يثير سعد الدين وهبه الضحك من احدى شخصياته فهو يثير السخرية منها فى نفس الوقت دون أية شفقة أو تعاطف معها لأنه يلزم الجمهور باتخاذ موقف الاحتقار لها ·· أى أن الاضحاك عند سعد الدين وهبه ليس معناه التسرية عن نفس الجمهور ولكنه يقود هذا الجمهور الى اتخاذ رأى معين فى مثل هذه الشخصية وما تمثله وبالتالى فانه يشارك الكاتب فى الاحساس بنفس المشاعر التى تثيرها المسرحية وادراك نفس المعانى المتضمنة فيها ·· ولذلك فان موقف الجمهور لا يتميز بالسلبية لأن الضحك من شخصية معينة عندما تتكشف نفسها الداخلية أمامه يزيل كل أثر للحواجز التى تفصل بين الكاتب والجمهور أو بين الجمهور والشخصية ·· اننا نضحك من المأمور ليس لمجرد وقوعه فى مركز حرج يثير الضحك والسخرية كما نجد فى الهزليات التى تتخذ من الضحك هدفا أسمى ·· ولكننا نضحك منه لأن الموقف أجبره على كشف داخله ومن ثم أتاح لنا الفرصة لكى نتعرف على جوانب جديدة فى شخصيته مما يؤثر بدوره على سلوكه والمواقف التى يقفها ·· وكلما تسلسل الموقف ، أجبرت الشخصية على كشف بواطنها الدنيئة وكان ضحكنا منها أكثر فأكثر :

العمدة : أجيب لسعادتك حتة قشطة وحتة جبنة قريش ؟

المأمور : جبنة ايه أنت راخر ·· هى الجبنة تسند البطن ·· بقا احنا قاعدين مصارينا حاتطلع ·· يقوم ييجى المعاون ينتش العشوة على الجاهز ·· على الطلاق تلقاه اتعشى عشر مرات قبل كده بعدد البلاد اللى فى السكة ··

العمدة : انما سعادتك خليتنى ما اسواش عشرين خردة الليلة ··

المأمور : ليه ٠٠ ؟

العمدة : ليه ازاى ٠٠ سعادتك تدخل بيتى وتطلع جعان ٠٠

المأمور : معلهش خلاص ٠٠ زمانه حضرته راجع ونروح نتعشى ٠٠

العمدة : ودى تيجى (ينادى) ياحمزة ٠٠ ياو اد ياحمزة ٠٠ (يدخل أحد الخفراء) لف ياواد فى البلد لفتين شوف قد عشر تجواز حمام هاتهم بسرعة ٠٠ (يخرج ويتوقف عندما يناديه العمدة) اسمع ياوله ٠٠ روح كده لخالتك أم فريد ٠٠ أنا شايف عندها زغاليل كويسة ٠٠ وان اتلاءمت هات فريد معاك ٠٠ ده مطلوب فى القرعة ٠٠ وان ادتك سيبه قد جمعة والا اتنين وشوف كمان عند الحاج ربيع ٠٠ ده عليه حكم فى مخالفة حيازة فكره بيه وهو حايديك على طول ٠٠

بهذا الأسلوب الساخر الذى يكشف عن بواطة الشـــخصيات يلزم سعد الدين وهبه جمهوره باتخاذ موقف معين تجاه هذه الشخصيات دون اللجوء الى الأساليب المباشرة التى تعتمد على التوجيه والارشاد والتقرير المسطح ٠٠ فلاشك أن العنصر الساخر فى مثل هها الموقف لا ينبع من أن المأمور شخصية فكاهية خلقها الكاتب لاشاعة روح الفكاهة فى النص ، ولكن الموقف نفسه اجبر الشخصية على كشف نفسها ٠٠ وعندما تقدم بنا الموقف اكتشفنا أيضا استغلال العمدة وجشعه وتلاعبه بوظيفته وسلطاته فى سبيل مصالحه الخاصة حتى لو خالف قوانين الدولة فيما يختص بالجندية والأحكام الصادرة ضد متهمين لم يقبض عليهم حتى يظلوا تحت رحمته ٠٠

هذا فيما يختص بالفكاهة التى ترتبط بالشخصية وتحيل الموقف الى موقف كوميدى ٠٠ أما الفكاهة التى ترتبط بالموقف فتصدر عن الملابسات والظروف التى خلقت هذا الموقف ٠٠ وهنا يأتى دور الكوميديا الحتمى فى معالجة مثل هذا الموقف ٠٠ أى أن الكاتب لم يلجأ الى فرض روح الفكاهة على الموقف للترفيه عن جمهوره ولكن الخطوط الدرامية التى سبقت هذا الموقف هى التى أدت به الى الملابســـات والظروف التى تثير هذا الضحك ٠٠ ويندر فى مثل هذه المواقف أن نجد شخصيات فكاهية بالمفهوم الدرامى لها ٠٠ ولذلك فنحن نضحك من الموقف نفسه ٠٠ وقد يقول البعض انه فى أى نص درامى لا يجوز الفصل بين الشـــخصية والموقف حيث أننا لا نرى الشخصيات مجردة وانما تعيش فى مواقف محددة أمامنا ٠٠ ولكننا نقصد هنا الجانب الفكاهى للموقف فقط اذ أنه لا يتحتم وجود شخصيات فكاهية داخل الموقف الفكاهى لأنه من الجائز جدا أن نرى هذه الشخصيات نفسها فى مواقف أخرى تالية لا تمت الى الفكاهة بصلة ٠٠ وهذا ما نقصده بالفعل بأن وجود شخصيات معينة بينها علاقات محددة فى ظروف وملابسات خلقها الامتداد الحى والمنطقى

للخطـــوط الدرامية قد أدى بالموقف الى أن يكون كوميديا ·· أى أن الكوميديا يمكن أن تكون نتيجة طبيعية لمواقف مأساوية سابقة ·· وبذلك يزول الخط الوهمى الفاصل بين الملهاة والمأساة ·· أو كما يقول فريدريش دورنيمات : « اننا نرى اتجاها نحو الكوميديا فى تطور البطل التراجيدى » أو كما يقول وليم بتلرييتس : « تتشابه الكوميديا والتراجيديا فى أنهما لحظتان من لحظات الحياة العريضة ·· » وخير دليل على هذا المنهج هو الموقف الذى نقابل فيه الضابط سعيد والمأمور والمعاون بعد موكب مولد النبى الذى تسبب فى اغماء زوجة المأمور لأن الضابط نسى أن يمر بالموكب من أمام بيتها ومر أمام منافستها اللدود زوجة وكيل النيابة ··

ونحن لا نستطيع القول بأن الضابط والمأمور وزوجته شخصيات فكاهية مما يدفعنا الى الضحك منها ولكن الموقف وملابساته هى التى أثارت ضحكنا وسخريتنا ، خاصة عندما يؤكد الموقف أن الحصان يعرف خط سير الموكب أفضل من الضابط ·· ولو أن القيادة تركت له لما حدث هذا المأزق ·· وهذا لا يعنى أن هناك انفصالا بين الشخصيات والمواقف بل على النقيض من هذا اذ يوجد التحام أقوى بينهما لأن الشخصيات تخلق موقفا كوميديا بينما لم يعمد الكاتب الى شحنها بعناصر الكوميديا بهدف الاضحاك ·· وهذا يعنى أن الشخصيات من المرونة والطواعية بحيث تتشكل طبقا للموقف الراهن مما يمنح الشكل حيوية متدفقة ··

فى مسرحية « كفر البطيخ » تبدو روح الفكاهة المصرية واضحة تماما بما تحمله من نكات لفظية وقفشات وبعض الألفاظ التى تتنافى فى بعض الأحيان مع المستوى الفنى للمسرحية ·· وقد قصد بها سعد الدين وهبه التصوير الفوتوغرافى لواقع الريف المصرى ·· ولكن هذا التصوير لم يصل الى مرتبة الخلق الدرامى الا قبل نهاية المسرحية ·· ولذلك أحسسنا أن الفكاهة لا تخدم المواقف الدرامية كثيرا بقدر ما تقدم لنا لمحات من الواقع الاجتماعى للريف ، فهى صورة للروح المصرية وليست تجسيدا للمواقف الدرامية ·· فترفع الستار مثلا على الشيخ بيومى وهو جالس على مصطبة والعمدة يسلم رأسه الى محروس حلاق القرية ··

فالحلاق فى هذا الموقف هو الحلاق الذى نعرفه جميعا والذى تعود على الثرثرة حتى لو أدت به الى ترك رأس الزبون ·· ولاشك أن هناك جوانب فكاهية فى شخصية حلاق القرية ، الا أنها جوانب عامة وليست خاصة فقط بمحروس حلاق كفر البطيخ ·· ونحن نضحك عندما يتوقف عن الحلاقة ويحاول الكلام فيصرخ فيه العمدة : « ما تكمل يابن الرفضى ·· » ولكن ضحكنا ينبع أساسا من الحلاق الذى قابلناه فى حياتنا أى أننا نخرج من الواقع الفنى للعمـــل الدرامى الى الواقع الاجتماعى للحياة المعاصرة ·· وبذلك يكون سعد الدين وهبه قد أدخل شخصية حلاق القرية الى النطاق الفنى للعمل دون أن يحاول صهرها واعادة صياغتها من جديد بما يخدم النص ، اذ يتحتم على أية شخصية أن تملك الحياة الخاصة

بها والملامح المميزة لها والتى يفرضها عليها الشكل الفنى للمسرحية ·· والا أصبحت نمطا عاما يجذب انتباهنا الى واقع الحياة المعاشة ومن ثم يشتته بعيدا عن واقع الفن الدرامى ·· وخاصـــة فيما يتعلق بالجانب الفكاهى الشائع فى حياتنا العامة ، والذى اشتهرت به الدعابة المصرية ·· ولكن روح الفكاهة فى الحياة تختلف اختلافا بينا عن تلك التى تنبع من الشكل الفنى للنص ·· فالفكاهة فى حياتنا اليومية مقصودة لذاتها ·· أى لهدف الترفيه السريع والمؤقت ·· ولذلك تنتهى بانتهاء أثرها ويدخل فيها التلاعب بالألفاظ وسوء التفاهم والتعبيرات الفجة والقفشات السوقية التى لا يحتملها الفن فى بعض الأحيان ·· ولهذا يتحتم على الفنان أن يصهر كل هذه الشوائب والرواسب حتى لا تعوق التشكيل الجمالى للعمل وذلك بطرد واهمال كل ما يحيل العمل الى صورة فوتوغرافية لا تغنينا عن الاستمتاع بالواقع الاجتماعى للحياة المعاشة ·· والموقف الذى يقع بين العمدة والخفير والحلاق يقدم لنا مثالا على التصوير الفوتوغرافى لروح الفكاهة المميزة لسلوك الشخصيات وحديثها ولكنها غير واعية به فى نفس الوقت ·· وهى السمة المميزة لكل مسرحيات سعد الدين وهبه ، لأن شخصياته تثير الضحك فى كثير من الأحيان ولكنها لا تعى هذا أو تدركه ·· وهى السمة التى جذبت الشخصيات التحول الى مسرح القافية والشمعنى الذى تتبارز فيه الشخصيات بالنكات اللاذعة والقفشات الصارخة وهى تعلم جيدا أن هناك جمهورا يفهم هدفها الذى ترمى اليه ·· والوعى هناك متبادل بين الشخصيات والجمهور · أى أن الجانبين اتفقا على أن يقوم احدهما بالاضحاك والآخر بالضحك ·· ولذلك يتدخل الجمهور فى مسرح القافية ويتحاور مع الشخصيات عندما يشعر أن مستوى النكات والقافية قد أصبح سخيفا أو مستخفا بعقليته ··

وعلى الرغم من التصـــوير الفوتوغرافى للواقع الريفى فى هذه المسرحية والتباسط فى القفشات وسوء التفاهم وادخال الشوائب اللغوية ، فان الشخصيات لم تدرك هذا ولم تهدف اليه ولم تقصده ، مما ربط روح الفكاهة بالموقف وجعلنا نضحك من الشخصيات نفسها لا على ما تقوله الشخصيات فقط · فمثل نسمع صوتا من الحارة اليسرى قبل أن يظهر على المسرح :

الصوت : هس ·· هس يلعن أبو صاحبك (يدخل فريد الخفير وقد علق شنطة حالكة اللون فى كتفه) ·

فريد : سلامو عليكم ··

العمدة : جبت البوسطة ياوله ·· ؟

فريد : (يتحدث وهو يفتح الشنطة ويخرج منها رغيف وشوية فلافل ثم يخرج بعض الأوراق يناولها للعمدة ··) البوسطة أهيه · استمارة طولها متر جايه من المركز ·· وادى كمان جواب من الانكلستوما والجرنال ··

العمدة : هات ٠٠ (يتناول الأوراق يقلب فيها) ودى استمارة ايه ياوله ؟

فريد : بيقولوا استمارة عشان عد الشجر اللى عندنا فى زمام الكفر ٠٠

العمدة : الشجر ٠٠ سنة أبوك سودة ٠٠ ونعده ازاى ياوله ٠٠ ونعده ليه ؟

محروس : يمكن حايجندوه ٠٠

العمدة : انكتم وخلصنا م الشورة الهباب دى ٠٠

محروس : (يرفع الفوطة) ٠٠ خلاص ٠٠ نعيما ٠٠

العمدة : نعم الله على ٠٠ خرية أبوك ٠٠

وهكذا يهبط الاستعمال الدرامى للألفاظ بسبب ارتباط الكاتب بالخلفية الاجتماعية بكل شوائبها ورواسبها ٠٠ ولعل مثل هذه المواقف تثير ضحك السوقة والغوغاء من جمهور المسرح فى المدينة ٠٠ ولكن لو عرضت هذه المسرحية على جمهور القرية لما ضحك وتقبلها على أساس أنها قطعة من الأمر الواقع ٠٠ وهذا راجع الى احساس الكاتب بأنه يكتب لجمهور معين يعيش فى المدينة ٠٠ ويعد هذا من ملامح الكوميديا الاجتماعية التى تدور حول قطاع اجتماعى معين وتحاول اثارة السخرية منه ٠٠ ولكن هذه الكوميديا لو عرضت على نفس هذا القطاع لما أثارت ضحكه لأنه يعيش فيها حياته بالفعل ٠٠

ولعل الكوميديا التى تثير ضحك الجميع من حضريين وقرويين ٠٠ من شيب وشباب ٠٠ من عجائز وأطفال ٠٠ من رجال ونساء ٠٠ هى تلك التى تدور حول السلوك الانسانى فى جوهره ٠٠ فيجب على الكاتب ألا يقف عند حدود الواجهة الاجتماعية لكى يضحك منها ويتفكه بها بل عليه أن يتوغل الى الجوهر والدافع الحقيقى الذى شكل تلك الواجهة ٠٠ ولقد حاول سعد الدين وهبه مخلصا الوصول الى هذا الدافع لكن الواجهة الاجتماعية بكل رواســـبها وشوائبها كانت تشكل حاجزا منيعا فى كثير من الأحيان ::

فريد : دا جواب م الصحة بخصوص ردم البرك ومنع الأهالى من الشرب م الترع عشـــان البلهارسيا ٠٠ وبيقول كمان ماتخلوش الأهالى لامؤاخذة يشخوا فى الترع ٠٠

العمدة : أنا مش بقولك ٠٠ دول ناس فاضين ٠٠ طب بدل ما يبعتوا لنا احنا كانوا يبعتوا لربنا ٠٠

بيومى : يبعتوا لربنا ايه ياحضرة العمدة ٠٠

العمدة : يبعتوا له جواب يقولوا له يخلى البنى آدم يستغنى عن الشرب والشخاخ كمان ٠٠

بيومى : استغفر الله العظيم ·· استغفر الله العظيم ··

العمدة : انت بتستغفر ليه ياشيخ بيومى ·· هو ربنا مش عرفود بالعقل طب الفلاحين مايشربوش م الترعة ·· طيب يشربوا ايه ؟؟

محروس : يشربوا ببس ·· (يضحك محروس وفريد ·· ويزغر لهما العمدة فيكفان عن الضحك) ·· حقى تبقى داهية ··

العمدة : هى ايه ياوله ·· ؟

محروس : لو كان ربنا يعنى يخلى الناس كلها عندها امساك بالكلية وأنا شارى ببريزة سلمكة ·· وكانت تروح على فطيس (يضحك فريد والعمدة ··) ·

وربما ضحك جمهور القرية من هذا الموقف لأن الفكاهات التى يلقيها محروس من النوع الذى يتذوقه هذا الجمهور ·· بدليل أن الشخصيات الريفية نفسها داخل النص تضحك من قفشات محروس مما يدل على وعيها بالهدف الذى يرمى اليه محروس من حديثه ·· أما جمهور المدينة فلا أعتقد أنه يضـــحك كجمهور القرية لأنه تعود على مثل هذه الفكاهات اللفظية وأتقنها ثم ملها بعد ذلك لكثرة تداولها ·· ولذلك فهو يتقبل هذا الموقف على أساس أنه صورة فوتوغرافية للريف المصرى وليس لها أى جانب كوميدى على الاطلاق ·· أى أن مستويات الاضحاك تختلف من جمهور الى آخر طالما أن المسرحية تكتفى بأبراز الجانب الفكاهى لقطاع اجتماعى معين ، ولا تتعداه الى جوهر السلوك الانسانى والدافع المحرك له ··

ولذلك تتوقف الفكاهة فى مسرحية « كفر البطيخ » على سوء التفاهم والتلاعب بالألفاظ الذى لا يؤثر على أحداث المسرحية أو مواقفها بل يلعب مجرد دور الزخرف الفكاهى الذى يثير الضحك لبرهة وجيزة ثم ينتهى أثره بانتهائه ·· مما يجعل الفكاهة فى المسرحية لا تختلف كثيرا عن تلك التى نقابلها فى واقعنا الاجتماعى المعاش ·· ولو حذفنا هذه الفكاهة من واقعنا المعاش لما تأثرت حياتنا كثيرا ·· وهذا ينطبق بدوره على « كفر البطيخ » » التى لو حذفنا منها الفكاهة المرتبطة بالمواقف والشخصيات لما تأثر البناء كثيرا لعدم اندماجها فى النسيج العام ··

وغالبا ما يضحك سكان المدينة من بساطة أهل الريف ·· وعلى هذا اعتمد سعد الدين وهبه على ابراز هذه البساطة التى تجنح الى السذاجة وسوء الفهم حتى يثير روح الفكاهة فى النص ، ولكن كلما أثارها فانها سرعان ما تخبو لأنها لا تستمد حياتها من أنسجة المسرحية بل تستمدها من واقع الحياة خارج الشكل الفنى :

العمدة : واد يافريد ·· اخص الله يخيبك نسيتنا الأصول ·· خش يا واد هات شربات للأفندية ··

المهندسان : لا متشكرين ٠٠

العمدة : ودى تيجى ٠٠ متشكرين ٠٠

أحد الفلاحين : دا انتو عدالكم الدبح الليلة ٠٠ (ويضحك الفلاحون وينظر المهندسان الى بعضهما ويكتشف عبد الغنى سوء فهمهما للموقف)

عبد الغنى : دا قصده حقنا ندبح لكو دبيحة يعنى (ويفهمان فيضحكان ويضحك الجميع) ٠٠

وتستمر الفكاهة الصادرة عن سوء التفاهم النابع من اختلاف العقلية الحضرية والريفية ٠٠ واذا كان هناك هدف آخر غير الاضحاك فى مثل هذه المواقف فانه يكمن فى ابراز التأثير الذى تلعبه البيئة الاجتماعية فى مدى التفاهم بين القطاعات المختلفة والذى يتشكل طبقا لمدلول الألفاظ السائدة :

أحد الفلاحين : يكونش فاهم كمان عندنا مطحن ٠٠

العمدة : مطحن ايه ياوله ٠٠

الفلاح : مطحن م اللى بياكلوا فيه ٠٠

العمدة : الله يخرب بيتك (للمهندســـين) ٠٠ قصـــده مطعم (يضحك الفلاحون) ٠٠

ومن الواضح أن سعد الدين وهبه قد أدخل سؤال الفلاح : « يكونش فاهم كمان عندنا مطحن » لاثارة الضحك من الفلاح بعقلية ابن المدينة ، حيث يدور الحوار حول اختلاف كلمة مطعم ومطحن وماتحمله الأخيرة من مبالغات مضحكة ٠ ٠وكان يمكن حذف هذا الجزء كلية دون أن يتأثر البناء على الاطلاق ٠٠ ولكن نظرا لسيطرة الخلفية الاجتماعية على ملكة الخلق عند الكاتب فقد اضطر الى تسجيلها ومن ثم سجل جانبها الفكاهى الذى يتنافى فى بعض الأحيان مع منطق الفن الذى يتطلب التركيز والتكثيف والحذف والاختيار ٠٠ ولو اتبع الكاتب هذا المنطق لما قدم لنا الموقف التالى :

مبروكة : استنى بس ياحضرة العمدة ٠٠ ماحدش له دعوة بينا ٠٠ دا جوزى وأنا لى تصريف معاه ٠٠

العمدة : يامبروكة عيب مش كده ٠٠

مبروكة : العيب فين ياحضرة العمدة (لزوجها) يابتاع الغوازى ٠٠ هى كانت مصر مافيهاش رجالة ٠٠ كانوا طلبوك طلوقة م الكفر ٠٠

ثم يمضى بنا الموقف الى حدود الهزليات عندما تبدأ مبروكة فى ضرب زوجها عبد الونيس ، وتشاركها النساء فى القيام بالمهمة الجليلة !!

ثم يقوم العمدة وبعض الفلاحين بمحاولة تخليصه من أيديهن ويذهبون به الى داخل دار العمدة ويغلقون الباب لحمايته ٠٠ وبعد ذلك يعود العمدة الى مجلسه المعتاد :

العمدة : (للأطفال) يالله ياولاد الكلب كل حى يروح لحاله ٠٠

ويستمر الكاتب فى هزله عندما تجلس مبروكة فى وسط المسرح وتعرى رأسها وتضع التراب على شعرها ٠٠ فتسرع اليها صابحة محاولة محاولة تهدئتها :

بيومى : يامبروكة عيب العمايل دى ٠٠ يامبروكة بلاش فضايح ٠٠

مبروكة : هو عاد فضايح ياعم الشيخ ٠٠ ياراجلى ٠٠ ياعبد الونيس ٠٠ قتلوك الغوازى ياخويا ٠٠ قتلوك الغوازى ٠٠

ثم ينتقل الموقف الى مجال الهزل الصريح عندما يتقدم العمدة ليمسك بذراع مبروكة ولكنها تصرخ وتولول :

مبروكة : انا طالعة عليه القرافة ٠٠ طالعة ع المرحوم ٠٠

العمدة : طيب يالله اطلعى ٠٠ (تقف مبروكة وتتجه الى الحارة اليسرى وتبدأ فى الصوات وترد عليها النساء) ٠٠

مبروكة : ماكانش يومك ياقتيل الغازية ٠٠

أصوات : يادهوتى ٠٠

ولكن الكاتب لا يترك العنان للهزل والا عبث بمسرحيته فيعود الى ربط الموقف الفكاهى بأحداث المسرحية عندما تتحرك النساء الى الحارة اليسرى وقبل أن تبلغها يقع بصر مبروكة على يحيى ناظر زراعة التفتيش المجاور وهو يتسلل الى مصطبة الشيخ بيومى من الجهة اليمنى ، فتترك الجميع وتتجه اليه وتمسك به قبل أن يهم بالجلوس :

مبروكة : وانت يازعزوعة القصب ٠٠ أنت اللى وزيته ٠٠

يحيى : جرى ايه يامبروكة ٠ ٠اعقلى يامبروكة ٠٠

مبروكة : أعقل ٠٠ كنت عمال تتودود معاه طول الليل قبل ما يسافر بتقولوا ايه ؟؟

ولولا ارتباط الكاتب بالخط الدرامى الأساسى الذى يدور حول قضية بناء الكوبرى فى كفر البطيخ لاستطاعت روح الهزل عنده أن تذهب به الى منحنيات كثيرة ربما أفسدت بناء المسرحية وأثرها الجمالى ٠٠ ولكنه نجح فى أحيان كثيرة فى اخضاعها وربطها بالخط الرئيسى فى المسرحية ٠

فى مسرحية « السبنسة » تتنوع روح الفكاهة بين التلاعب بالألفاظ والسخرية من أوضاع المجتمع القديم والتركيب الكوميدى للموقف نفسه

والتنفيس السيكلوجى كلما تأزم الموقف ٠٠ ولا يمكننا الفصل بين هذه العناصر فى المسرحية لأنها تتفاعل مجتمعة مع نسيج المسرحية ، ولأن سعد الدين وهبه قد نجح فى توظيف الكوميديا فى خدمة النص الدرامى ولذلك لم نخرج عن هذا النطاق كما فعلت من قبل فى « كفر البطيخ » ٠٠ فهو عندما يجنح الى اثارة ضحك الجمهور فانه يطلب منه اتخاذ رأى معين تجاه الموقف الراهن وأن لا يقف موقفا سلبيا بل عليه أن يتجاوب بوجدانه وعقله مع الأحداث الدائرة فوق المنصة وخير وسيلة الى ذلك تكمن فى الاضحاك ٠٠

تبدأ المسرحية بالأخبار التى تسمعها حول وصول المأمور لمباشرة التحقيق فى حادث القنبلة التى وجدت فوق الكوم بقرية الكوم الأخضر ٠٠ وتبدأ الظروف المعتادة فى التأزم ٠٠ ومن خلال التأزم تتكشف لنا الجوانب المضحكة المبكية فى آن واحد لأحوال البلدة الصغيرة ٠٠ فى أول موقف فى المسرحية بين درويش صول النقطة وشعبان العسكرى نضحك كثيرا ولكننا نأسى فى نفس الوقت للحال الذى بلغته القرية :

درويش : تعالى ياوله ٠٠ انت بتطبخ فين ؟

شعبان : زى كل يوم ٠٠ فى أودة السلاحليك ٠٠

درويش : طب امشى شيل كل حاجة طلعها البيت فوق وأنا ستين مرة قلت لك تطبخ فى البيت اللى فوق ٠٠

شعبان : وأفضل طالع نازل لما تنقصص ركبى ٠٠

درويش : ولما ييجى حد من الرويسا ويلقاك عامل أودة السلاحليك مسمط يبقى كويس ٠٠

شعبان : أهو كله سلاح ٠٠

ثم نجد درويش يتكلم عن ألواح الثلج التى يجب احضارها من أجل الحكمدار والمأمور ببراءة وسذاجة دون أن يدرى أنه يسخر منهما ٠٠ فهو يشكو من حرارة الجو السائدة ويقول : « امبارح لوح الحكمدار وصل ربع لوح ٠٠ والمأمور نص لوح ٠٠ » وبعدها تطرأ مشكلة عويصة تقلق منام الصول درويش ٠ ٠ان ابنة الحكمدار حامل وتتوحم فى القاهرة على بلح نصفه أحمر ونصفه أسود ٠٠ ويشترط أن يكون بكل بلحة على حدة الجزء الأحمر والأسود برغم أن الوقت مازال بعيدا ع نموسم البلح ٠٠ ولكنه مع ذلك يخاف أشد الخوف لأنه اذا لم يوفق فى احضار البلح لها وحدث أن هرشت فى وجهها مثلا لبرزت بلحة نصفها أحمر والآخر أسود فى حفيد الحكمدار ٠٠ وهو المسئول عن هذا وخاصة أنه قد أصيب بعقدة من حادثة سابقة مماثلة عندما تسببت سحلية فى نقله بعيدا عن مقر عمله ٠٠

وقد يقول البعض أن الفكاهة التى تنبع من قضـــية البلح الأحمر والأسود والسحلية لا تمت بأية صلة الى أحداث المسرحية بعد ذلك ·· وهى لا تتعدى تقديم بانوراما اجتماعية عريضة ·· ولكننا نعتقد أنها تتعدى حدود العرض الاجتماعى المسطح لأنها تؤثر فى سلوك الصول درويش وتفكيره ومن ثم فانها تؤثر على أحداث المسرحية ومواقفها ·· اذ أن التأثير النفسى الذى تمارســـه الخلفية الاجتماعية قد نجح فى ربطها بالخطوط الدرامية الأساسية للمسرحية ··

وتساعد الســـخرية الحادة فى بعض الأحيان على تكثيف الموقف واطلاق أقصى طاقات التعبير عنه ·· فلقد حدث أن سرقت القنبلة واضطر الصول درويش الى وضع قطعة الحديد التى يثقل بها الأوراق على مكتبه مكانها حتى لا يقع فى مسئولية ضياع القنبلة ·· والعسكرى صابر يعلم جيدا أنها قطعة من الحديد البارد لن تلبث أن يكتشف حقيقتها الأستاذ أمين خبير القنابل القادم من القاهرة ·· ولكن أمين هذا ليس اسما على مسمى ·· نجده يجلس القرفصاء بجوار القنبلة المزيفة ويمد يده تحت الجريدة التى تغطيها ويحركها ·· ثم يعتدل ويدور حول القنبلة ويعود ليمد يده تحت الجريدة مرة أخرى ·· ثم يقف ويخرج من جيبه منديل يمسح به عرقه وأنظار الجميع معلقة به ·· وقد بلغ الهلع بالمأمور كل مبلغ ·· ينظر الجميع اليه وفى نظراتهم حيرة وتساؤل ·· يستمتع الخبير بهذه النظرات ·· يخرج منديله مرة أخرى ويدخله بيده تحت الجريدة ويرفعها ·· يوقف بيده القنبلة داخل المنديل ويتحرك · فيفزع الجميع وعلى رأسهم المأمور ·· يدور الخبير ببصره فى المكان ويستعرض نفسه أمام نظرات الجميع المتعلقة به :

المأمور : (يتقدم من الخبير)ايه يا أمين بيه ·· سيبت ركبى ··

الخبير : مين اللى اكتشف القنبلة دى ·· ؟

درويش : العسكرى صابر · ·هو اللى شافها ·· أصله كان فى الجيش وعارف القنابل دى كلها ··

الخبير : ياحضرة المأمور ·· العسكرى صابر لازم يترقى ··

صابر : (مدهول) يترقى ··

الخبير : انت عملت عمل بطولى ·· عمل عظيم ·· لازم تاخد شريط فى الحكاية دى ·· ومكافأة مالية كمان ··

المأمور : حصل ايه يا أمين بيه ·· فهمنى ··

الخبير : حصل انه أنقذ البلد من الهلاك · ·حصل ان الناس دى كلها (يشير حواليه) انكتب لها عمر جديد ··

وهناك لا نملك سوى الضحك من ادعاء خبير القنابل الكاذب الذى يعرف حقيقة القنبلة المزيفة ولكنه يدعى البطولةفى ابطال مفعولها ثم يطالب الترقية للعسكرى صابر جزاء اكتشافه هذه القنبلة ·· والجمهور هنا يطلع على الحقيقة أولا بأول ويرى الزيف المحيط بها بسبب سيطرة الخلفية الاجتماعية ·· وعلى هذا فالضحك أو الفكاهة تنبع من المفارقة الموجودة بين الحق والزيف ، فان الذى يعلم الحقيقة فوق المنصة لايمكن أن يعترف بها ·· الصول درويش لايمكن أن يبوح بالسر خوفا من المسئولية ·· وخبير القنابل لا يرتضى قول الحقيقة لادعائه البطولة والخطورة ·· أما العسكرى صابر فهو الوحيد الذى ينهشه ضيره ويكاد يصرخ بالحقيقة فى نهاية الفصل الأول عندما يقول : « انما دى حتة ··· » · ·فيتقدم الصول درويش منه ويزغده فى ظهره قائلا : « دى حتة ·· دى حتة قنبلة شديدة الانفجار كمان ·· » ··

أما الجمهور فهو الذى يرى الحقيقة والزيف فى آن واحد فيضحك من المفارقة ، لأنه لا يعيش المأساة بل ينظر اليها عن بعد ·· أما صابر فلا يستطيع الضحك أو حتى مجرد الابتسام لأنه يعيش الموقف بكل أعصابه ·· وبعد ذلك تسود روح المأساة المسرحية كلها وتخفت روح الفكاهة وان بدت فى بعض الأحيان فانها تظهر مصحوبة بالمرارة ·· مثلما نجد فى حديث عبد التواب طالب الأزهر الذى لا يتكلم سوى الفصحى ·· ورغم أن تعارض مستويات الحوار مابين فصحى وعامية كثيرا مايثير الضحك ، فانه فى « السبنسة » يحرك الابتسامات الباهتة لأن الاحساس بالمأساة زاد على كل ماعداه من تأثيرات سيكلوجية أخرى ·· ويحاول سعد الدين وهبه احياء روح الفكاهة حتى عن طريق المبارزات الكلامية الســـوقية ولكن سرعان ماتموت هذه الروح لأن الحالة العامة للعمل المسرحى هى التى تفرض نفسها ··

ثم حاول احياء روح الفكاهة مرة أخرى فى المشهد الثانى من الفصل الثالث بالموقف الذى أدخله قسرا بين ناظر المحطة والفلاحة التى تنتظر القطار الذى مر ولن يعود الا فى اليوم التالى ولكن سرعان ماخبت الروح مرة أخرى لأنه ليس للكاتب أن يفرض موقفا فكاهيا يلفظه جسد المسرحية ·· فالمواقف سواء أكانت تراجيدية أو كوميدية يفوضها التسلسل المنطقى للأحداث والملابسات والظروف المرتبطة بها ، بعضها يثير الضحك والآخر يثير العطف والخوف لكن الكاتب لا يمكنه ادخال هذه أو تلك طبقا لما يريده هو ولكن طبقا لما يتمشى مع طبيعة العمل الفنى نفسه ··

فى مسرحية « كوبرى الناموس » تمتزج الفكاهة بالمأساة ·· فمايثير ضحك متفرج قد يحرك أشجان آخر ، وما يطلق ضحكات قارىء قد يجعل الدموع تترقرق فى عينى آخر وذلك طبقـــا لاختـــلاف التكوين النفسى والتركيب العقلى لكل فرد من أفراد الجمهور ·· ولهذا لايمكننا وضـــع حدود واضحة تفرق بين ما هو تراجيدى وبين ماهو كوميدى ·· ولنأخذ

موقف الفلاسكى القرداتى وهو يندب حظه بعد أن هرب منه قرده أشرف مثالا على التوليف الكوميتراجيدى أو التراجيكوميدى الذى ينصهر فى بوتقة الموقف وتتعدد ايحاءاته الكوميدية والتراجيدية بمـــا يتفق مع التكوين النفسى لكل متفرج أو قارىء على حدة · يقول الفلاسكى عن قرده الذى هرب :

« ياسلام ·· ياسلام ·· طيب هو فيه صاحب شغل يسيب شغله ويمشى · طيب دا أنا اللى كان من حقى أهرب ·· أطفش ·· أنا اللى باشتغل عنده · دا أنا أقول له عجين الفلاحة وقلبى هو اللى بيعجن جوه · أقول له نوم العازب ومصارينى تتلوى معاه ·· طيب دا أنا طول عمرى نايم نوم العازب ·· »

وقد يضحك متفرج على حديث الفلاسكى هذا لعناصــــر الفكاهة المتضخمة داخله عندما يحكى القرداتى حقيقة موقفه مع قرده الذى لم تعجبه كل رعاية صاحبه واحترامه وأنكر جميله عليه وهرب آخر الأمر ·· وقد يأسى متفرج آخر لنفس الموقف الذى يعبر عن مأساة انسان طحنته الحياة التى اعتمد فيهاعلى قرد ولكن حتى القرد لم يرضه الحال فهرب ·· وقد يضـــحك متفرج ثالث للموقف الراهن ولـكن الأسى يمتزج داخله لاحساسه بالخلفية المأسوية التى تجرى أمامها الأحداث ·· وهكذا تتعدد الايحاءات بحيث لا يمكننا وضع تقنينات محددة تؤكد أن هذا الموقف فكاهى مائة فى المائة ، لأن العلاقة بين المتلقى سواء أكان قارئا أم متفرجا وبين العمل الفنى ليست علاقة ثابتة ذات معيار محدد ولكنها تخضـــع لنظرية النسبية ·· فالعمل الفنى يثير فى نفس الجمهور انفعالات تختلف وتتنوع بعدد أفراده ·· وحتى اذا ضحك اثنان من المتفرجين من نفس الموقف فلايمكن القول بأن نوع الضحكات واحد أو أن الدافع متماثل تماما ، لأن كل متفرج يأخذ من العمل الفنى ما يتجاوب مع طبيعته وعلى هذا فان الانفعالات تختلف كاختلاف بصمات الأصابع ··

وأحيانا نجد نفس الموقف مركبا بحيث تغلب المأساة على أحد شقيه والملهاة على شقه الآخر · فالمأساة هى العنصر الغالب على الخلفية الدرامية كلها ·· ليس هناك سوى مجموعة ضائعة من أشباه البشـــر لايملكون شيئا سوى الشحاذة والسرقة والاستجداء ·· بينهم القرداتى والنشال والمطلقة وتاجر الحمير المسروقة ·· الخ ·· هذه الشخصيات هى التى تمثل الخطوط العريضة للخلفية الدرامية وحتى اذا اختفت من على مسرح الأحداث فان ظلالها لاتزال تحوم حول المواقف التى تحرك فى النفس العطف والرثاء والشفقة والخوف من ذلك المصير المظلم الذى يقبع فى انتظارها ·· فليس هناك ثمة بصـــيص من أمل يمكن أن يخفف من مصيرها ووقعه عليها ·· وهى وان كانت تستوين بهذا المصير فليس هذا تحديا له ولكن استسلاما لبطشه مما يثير الرعب داخلنا ·· أى أن الخلفية

الدرامية تحمل فى طياتها كل عناصر المأساة .. وان كان أبطال التراجيديا اليونانية القديمة يعانون من بطش الآلهة وظلم القدر الذى لايملكون حياله دفعا ، فان أبطال سعد الدين وهبه يعانون بنفس الدرجة من بطش ظروف المجتمع وظلمه الفادح . ولعل الاختلاف الوحيد هو أن أبطال المأساة الاغريقية كانوا من طبقة الملوك والامراء والنبلاء والقادة والعظماء فى حين يأتى أبطال سعد الدين وهبه من أعماق الريف المطحون وطبقات المجتمع البائسة .. ومع هذا فالنفس البشرية لا يختلف جوهرها باختلاف الطبقات أو العصور ..

تلك هى الخلفية التراجيدية وراء أحداث المسرحية التى تميل أحيانا الى الفكاهة والعبث . ولنأخذ الموقف التالى نموذجا على روح الفكاهة الكامنة فى الحدث كوحدة مستقلة بذاتها .. وهو الموقف الذى تتجمع فيه معظم شـــخصيات المســـرحية حول مائدة الطعام البائسة التى تعدها خضـــرة ..

فاذا أخذنا هذا الموقف كوحدة مستقلة بذاتها لضحكنا من صميم قلوبنا على النص النشال الذى لا يخاف من الشرطى ويواجهه بأنه «يحب» فى الجبن فيهدده الشرطى بالقبض عليه متلبسا يوما ما وايداعه بالسجن فيتحداه ويقسم أنه لن يتوب عن النشل الا اذا تاب هو أولا عن مهنته كشرطى .. ثم نضحك من الشيخ عبد الأحد الدرويش الذى يعتبر الأكل من ضمن الفروض التى يجب أن يؤديها وليس بسبب الجوع الذى ينهش داخله .. ولكننا لا نستطيع أن نأخذ الموقف كوحدة مستقلة بذاتها لأنه لايمكن فصله عن الخلفية الدرامية التى تشد الأحداث بعضها الى بعض .. واذا كان العنصر التراجيدى هو الغالب عليها ، فهل يحدث امتزاج أو صدام بين الخلفية التراجيدية والواجهة الكوميدية ؟ .. فى الواقع سواء حدث الامتزاج أو الصدام فالنتيجة واحدة ، لأنها تكمن فى التفاعل الدرامى الذى يقوم عليه الموقف المركب .. وهذا التفاعل هو الذى يجنب الموقف التسطيح والمباشرة بل يمنحه أبعادا تزيد من ايحاءاته وتثرى من خصوبته .. ومن ثم فان الانفعال الذى يثيره الموقف فى وجدان المتلقى يمتاز بالتركيب والتعقيد مما يجعل أثره أعمق وأبعد .

وكلما أحس سعد الدين وهبه بأن الخلفية المأسوية للمسرحية تكاد تطغى على ما عداها من عناصر فانه يدخل بعض الأحداث الفرعية التى قد لا تفيد البناء كثيرا ولكنها تخفف من حدة الاحساس بالمأساة .. ولكن هذا يعد تدخلا مباشـــرا من الكاتب لأنه يفرض حدثا لا تقبله الخلفية الدرامية للعمل .. فالعبرة ليست بتوازن القوى التراجيدية والكوميدية ولكن بتفاعلها بصرف النظر عن أيهما تتغلب على الأخرى وتفرض سيطرتها .. ومن ثم نجد أن شخصية الشيخ على المغرم بحكاية القصص ليس لها أى دور فعال فى النص .. فهى تظهر فى أول المســـرحية لتقص علينا

مغامراتها الكاذبة المضحكة وبعد دقائق تختفى وكأنها لم تكن ، لا تترك أثرا أو ظلا على الأحداث ، وفى نفس الوقت توحى للجمهور بأثر نفسى كاذب لأن المسرحية ليست من نوع الفارس الهزلى ، ذلك النوع المغرم بتقديم مواقف وشخصيات ليس الهدف منها سوى الاضحاك فقط ..

ويستمر الشيخ على فى قصصه الخرافية وبعدها يترك مســـــرح الأحداث فى مطلع المسرحية دون عودة أو أثر على أحداثها مما يدل على امكانية حذف شخصيته دون احداث أى ضرر بالشكل الفنى .. وكأننا بسعد الدين وهبه يصر على اثارة ضحك الجمهور حتى يتقبل مسرحيته تقبلا حسنا .. وهو ما يعتنى به معظم كتاب المســـرح الذى يســتقون مضامينهم من المجتمع ، مما ينعكس على أسلوبهم فى الخلق الفنى فى بعض الأحيان .. فهم يراعون المجتمع الممثل فى جمهور النظارة على حساب المسرحية أحيانا .. ولكن سعد الدين وهبه لا يتمادى فى هذه المراعاة ، بل يدخل بعدها مباشرة الى صلب أحداثه وخطوط خلفيته مهما بلغت درجتها من الجهامة والكآبة ، برغم عودته اليها فى بعض أجزاء قليلة من المسرحية كما فعل فى تقديم شخصية جمعة تاجر الحمير المسروقة .. واذا كانت هذه الشخصية تزيد من اتساع الخلفية الاجتماعية فان الهدف الأساسى من تقديمها كان الترفيه عن الجمهور وخاصة عندما يتكلم عن مشكلته مع النساء ويكرر لازمته :

« تعبونى ولاد الايه » .. تلك اللازمة التى لابد وأن تثير ضـــحك الجمهور وربما تعليقاته كما يحدث فى مسرحيات الفارس :

سامى : أيوه يامعلم .. حضرتك بتعدى كتير من هنا ..

جمعة : أيوه باعدى كتير .. ومرة كده (يشير الى القرية) ومرة كده (يشير الى المدينة) ..

سامى : لازم بتاجر هنا .. وهنا (يشير نفس الاشارة) ..

جمعة : لا .. متجوز هنا .. وهنا ..

سامى : اتنين ..

جمعة : واحدة فى الفلاحين وواحدة فى البندر . قلة عقل بعيد عنك .. تعبونى ولاد الايه ..

ويتطرق الحديث الى الكلام عن تجارته القائمة على سرقة الحمير .. وهنا تتجلى نزعة سعد الدين وهبه التى تعشق الهزل والسخرية والتى لا يستطيع كبح جماحها فى بعض الأحيان .. ولعلنا نغفر له هذا الاسترسال الفكاهى لأنه يعكس الدعابة المصرية الحقيقية فى خفة روحها وعفويتها وانطلاقاتها :

سامي : ٠٠٠٠ بقا بترسم الحمير قبل ماتبيعها ؟

جمعة : على سبيل التغيير ٠٠ الأبيض يبقى أسود ٠٠ والا حتى رمادى ٠ حسب التساهيل ٠٠

سامي : آه ٠٠ بتصبغهم يعنى ٠٠

جمعة : عليك نور ٠٠ ما تآخذنيش فى دى الكلمة ٠٠ انت موش غريب ٠٠ نجيب الحمير من الشرق ٠٠ نصبغها ونعدى بيها البحر ٠٠ ونبيعها فى الغرب والعكس بالعكس ٠٠

ويستمر جمعه فى قصصه ٠٠ وتتدرج معه روح الفكاهة حتى تصل الى قمتها فى نهاية كل قصة ٠٠ مما يدل على أن الكاتب يقصدها لذاتها فقط لأنها ليست سوى مواقف طارئة على البناء مهما بلغت من روح الفكاهة الأصيلة ٠٠ ولذلك فان الخلفية المأسوية لا تلبث أن تعود لتفرض ظلها على المسرحية وتمنحها اللمســـة الآخيرة النابعة من نســـيجها الممتد بطول خيوطها ٠٠

فى مسرحية « سكة السلامة » تخفت روح الفكاهة لأن الشخصيات التى يقدمها سعد الدين وهبه تحمل الكثير من بذور الضياع والتشتت والحقد والغيرة والحسد والجهل والتطاحن والأنانية والشذوذ والجنون والخيانة والغباء ، وحتى اللمحات الفكاهية التى كانت تطفو على السطح من حين لآخر كانت مشبعة بروح الرثاء لأن الخلفية المأسوية التى سادت معظم مسرحيات سعد الدين وهبه ابتداء من « المحروسة » حتى « كوبرى الناموس » قد استطاعت احكام قبضتها فى « سكة السلامة » ، وكأن محاولات سعد الدين وهبه لاشاعة روح الفكاهة فى أعماله كانت بمثابة الروح التى تندثر بمضى الوقت ٠٠ فقد ســـمعنا أعلى ايقـــاع لها فى « المحروسة » ثم بدأ هذا الايقاع فى الخفوت حتى تتلاشى آخر لمحاته فى « المسامير » والمســـرحيات التى تلتها ٠٠ واذا كان قد ارتفع قبلهـــا فى « كوابيس فى الكواليس » فلم يكن هذا سوى حلاوة الروح ٠٠ ومن ثم فان نظرة سعد الدين وهبه الى الحياة لا تتميز بتلك النشوة البهيجة التى لا تعرف سوى الابتسامة السعيدة ٠٠ وهى اللمحة التى قد تتراءى عندما يتصدى الدارس لأعماله أول مرة ٠٠ بل هناك فى الخلفية تكمن المأساة دائما بكل ما تحمله من رثاء وعطف ورعب وخـــوف ٠٠ وهذه الحقيقة تتجلى كاملة فى مسرحية « سكة السلامة » ٠٠

ولنأخذ الموقف التالى دليلا على الاحساس بالضياع والتعلق بالماضى وفقدان المعنى برغم روح الفكاهة والنكتة المسيطرة عليه :

فكرى : حضرتك بتقرى جرايد ؟

جلنار : باقرا جرايد ٠٠ دا الباشا الله يرحمه كان يقرا الجرنال كل يوم ٠ ماكانش يجيب الجرنال الا طازه بطازه ٠٠

فكرى : سعادة الباشا الله يرحمه ماجربش المدن ٠

جلنار : المدن ؟

فكرى : ايوه ٠٠ الجرنال البايت لو جربه سعادته ماكانش ساب المدن أبدا وقرا الطازة ٠٠ (البعض يضحك) ٠٠

ويبدو أن سعد الدين وهبه يؤمن بالمثل الذى يقول : « شر البلية مايضحك » ٠٠ فهو من خلال ضحكات الجمهور يكشف عن عيوب المجتمع ٠٠ أى أنه يجعل الجمهور يضحك من نفسه ومن أعماله التى تتميز بالمداهنة والزيف والرياء والخداع ٠٠ فالشـــخصية غالبا ماتمثل عدة مـــلامح مستوحاة من الواقع المعاصر والمتمثل فى جمهور النظارة ٠٠ أى أنه يستغل روح الفكاهة فى توجيه الجمهور بأسلوب غير مباشر ٠٠ ومن ثم فان نظرة المتفرج الى الخطأ الاجتماعى الذى يرتكبه لابد أن تتغير عندما يشارك المؤلف فى السخرية والضحك من هذا الخطأ ٠٠

ولاشك أن ســـعد الدين وهبه يجنح الى المبالغة الكاريكاتيرية فى تصوير عيوب المجتمع ٠٠ ولذلك فان الضحك فى هذه المواقف يمتزج بالتفكير فى المضمون ، والفكاهة لا تنبع من ملابسات الموقف بقدر ماتصدر عن الخلفية الاجتماعية التى تسمح بهذا الرياء والمداهنة والزيف ٠٠ وربما اعتاد البعض على النظر الى تلك العيـــوب على أنها شىء طبيعى بحكم التعود والتكرار ٠٠ ولذلك يلجأ المؤلف الى أسلوب الكاريكاتير الفكاهى لتضخيم هذه العيوب وابراز بشاعتها ٠٠ ولقد اعتاد البعض أيضا على النظر الى الفتاة الجميلة الجاهلة على أنها أنثى مرغوبة من الجميع ، وأن جهلها هذا يعد من صفاتها اللطيفة المحببة الى النفس ، لكن سعد الدين وهبه لا يرحم هذا النمط بل يضعه تحت مجهر الكاريكاتير لكى نســـخر ونضحك منه :

فكرى : هاملت ؟ حضرتك مثلتى هاملت ؟

سوسو : طبعا ٠٠ أما الرواية دى باحبها خالص ٠٠ عشان بتوعظ الناس

فكرى : بتوعظ ؟

سوسو : أمال ٠٠ دى بتعلم الأم تهتم بتربية ابنها ٠٠ دى رواية اجتماعية عظيمة ٠٠

قرنى : دى رواية عائلية تمام ٠٠

فكرى : بس هاملت ؟

سوسو : (مقاطعة) هى مش فيها مرات الملك بعد مامات جوزها الملك يعنى التفتت لعشيقها وهملت فى تربية ابنها ؟

فكرى : هملت فى تربية ابنها ٠٠

سوسو : أمال سموها هملت ليه ؟

وأيضا يمتزج ضحكنا بالاحتقار والاشمزاز عندما نسمع فتوح الشاب المصاب بالشذوذ الجنسى وهو يقول :

« أصحابى كتير قوى ·· أصل الوحدة صعب · دا أنا لى ولا ميت صاحب وكلهم وحياتك غنيين معاهم فلوس ·· وفى مراكز كبيرة ·· كبيرة قوى ·· أنا رايح لهم حاقعد فى اسكندرية ييجى جمعة وبعدين لازم أروح راس البر ·· ولازم أرجع مصر بعد كده ·· على طول ·· سايب أصحابى اللى هناك على نار ·· وحياتك بقوا يبيوسوا فى ايدى وأنا مسافر ·· ويقولولى خليك معانا ·· صعبوا على ·· قلت حاكون فى اسكندرية يومين وأرجع لهم على طول ·· أمال ·· كلهم بيحبونى أصل الوحدة صعب ·· »

وان كان سعد الدين وهبه يجعل الجمهور — من طرف خفى — يتخذ موقفا خاصا من هذه المواقف الضاحكة عن طريق مزج الضحك بأنفعالات أخرى منها الاحتقار والاشمئزاز والسخرية وأحيانا الرثاء ، فنجده يلجأ فى أحيان أخرى الى الحدث الكوميدى الخالص الذى يهدف من ورائه الى الاضحاك فقط سواء عن طريق النكتة اللفظية أو الموقف الهازل :

عويس : دا أنا كنت فاكركوا بتوع جاز ··

قرنى : جاز ايه يا أخينا ؟ ·· انت شايف حد مننا فشل قدامك ··

وقد يقول البعض ان مستوى النكتة عند قرنى الريجيسير لا يرتفع عن هذا المستوى ، ولكن العبرة ليست بمستوى قرنى فى النكتة ولكن بمدى فاعلية هذا الجزء مع بقية أجزاء النص ·· ومن الواضح أن سعد الدين وهبه قد ادخل هذه النكتة للاضحاك فقط كما فعل فى نهاية المسرحية عندما احس أن روح المأساة قد أوشكت على قتل روح الفكاهة ·· فنجد العمدة يتهرش ثم يمد يده داخل جلبابه ويتحدث بابتهاج شديد :

عثمان : قفشته ·· والنبى قفشته ·· بركاتك يا أم هاشم (يخرج يده ويقف مبتهجا ويتقدم من فكرى ··) خد يا أفندى ·· جرب فى ده ··

فكرى : ايه ده ؟

عثمان : برغوت ··

فكرى : برغوت ؟

عثمان : أيوه ·· صاحى ·· فيه الروح (يضحك بعضهم رغما عنه)

ولعل الهدف من تقديم هذا الموقف المضحك يبدو جليا عندما نعلم أن الشخصيات قد تاهت فى الصحراء وأخيرا عثرت على بئر ماء يحتمل أن تكون مسممة ·· وفى هذا الموقف ينصح العمدة فكرى بأن يجرب فى

البرغوث الذى هرب بجلده من التجربة ·· ولا شك أن الموقف يرفه عن أعصاب الجمهور المشدودة الى المأزق الذى وقعت فيه الشخصيات ·· وكذلك الحال بالنسبة للموقف الفكاهى الأخير الذى يقدمه من خلال شخصية سليمان سائق الأتوبيس الذى يبدأ فى التهرش وهو يقول :

« طيب تصدقوا بالله دى أول مرة أقعد فيها على البحر ·· البحر المالح يعنى ·· الولية مراتى قالت لى ·· لما تروح اسكندرية خد لك غطس ·· علشان حمو النيل اللى فى جتتك » ··

ولكن روح الفكاهة ــ رغم كل محاولات الكاتب لاحيائها ــ تخفت وتتلاشى وتعود روح المأساة لتضع اللمسة النهائية فى المســـرحية قبل لحظات اسدال الستار ·· وهى الروح التى ستسود بعد ذلك فى المسرحية التالية « بير السلم » برغم محاولات الكاتب أيضا لاحياء روح الفكاهة عن طريق القفشـــات والنكات اللاذعة التى يقدمها من خلال شـــخصية الراوى ··

فى مسرحية « بير السلم » يبذل سعد الدين وهبه أقصى مافى وسعه لاحياء روح الفكاهة ، لكنها كانت تخبو رغما عنه لأن المضمون الفلسفى المتجهم تمكن من فرض نفسه على الشكل العام للمسرحية بما اضطر المؤلف الى ادخال شخصية الراوى التى لا لزوم لها على الاطلاق سوى فى اثارة ضحك الجمهور وسخريته عن طريق النقد الاجتماعى والملابس المتناقضة والحركات الهزلية والتعليقات التى لا رابط بينها ولا هدف سوى روح الفكاهة التى لا تخدم النص لأنها فرضت عليه ولم تنبع منه ·· ولذلك فانه باختفاء الراوى من على المنصة وبروز جسم المسرحية حيا متحركا عليها فان أثره يختفى كلية فى الخلفية الذهنية للجمهور الذى يندمج فى النص الجاد وينسى كل شىء قاله الراوى ·· ولو كانت الفكاهات التى نثرها الراوى فى حديثه الى المتفرجين ذات علاقة عضوية وصلة حية بالمضمون لأثرت فيه وتأثرت به لكنها كانت منفصلة تمام الانفصال عنه بحيث لو تم حذفها نهائيا لظلت المسرحية كما هى ، بل وزادت نقاء وبلورة ، ذلك لأن فكاهات الراوى لم تكن سوى الشـــوائب التى تشوه جمال العمل الفنى وتتعلق به كما يتعلق الطين بالجوهرة ·· فلا يهم أن يضحك الجمهور أو لا يضحك ولكن المهم فى أن ينجح فى تشكيل تجربة خيالية فى وجدانه تجعله يمر بكل الاحساسات الجمالية التى مر بها الكاتب قبله ·· وهذا الطريق الذى يختاره الكاتب الى هذه التجربة الخيالية هو الطريق الذى تفرضه حتميات العمل الدرامى نفسه ، سواء استعمل فى هذا الملهاة أو المأساة أو الميلودراما أو الهزل أو الشعر أو النثر ·· الخ ·· فهذه كلها وسائل الى غايات تكمن فى التجربة الخيالية التى يكونها المتلقى فى وجدانه بحيث تطهر احساساته وتنظمها فيما يختص بالمضمون الراهن للعمل المعروض أمامه ·· ولنأخذ مثالا من حديث الراوى لندلل على العسف الذى يمارسه

الكاتب أحيانا عندما يفرض جزئيات على عمله الفنى تتعارض مع نسيجه ولذلك نحس أنه يحاول لفظها من حين لآخر :

« سيداتى وسادتى :

أظنكم قد وثقتم من أنى انسان مثقف بدليل هذه المعلومات الوفيرة التى أرسلها بالسليقة والتى تصفعكم فى جهلكم ذلكم الجهل الذى جعل منكم نظارة ومنى محاضرا وأستاذا ومدرسا وهاويا ومرشدا وأمينا ٠ أنتم النظارة ٠٠ أيها السيدات والسادة تهرعون الينا حتى نعلمكم بين الحين والحين ٠٠

سيداتى وسادتى :

نحن الآن فى بقعة فوق الكرة الأرضية وسميت ارضية نسبة الى الأرض ولم تسمى بالسماوية نسبة الى السماء والسماء زرقاء صافية والبحر جميل وأمواجه تندفع متتابعة الموجة ورا الموجة عايزة تطولها (تصفيق وهتاف) وهذا شأن كل انسان طموح والطموح خلة حسنة وفى الأمثال يقولون : حسنة وأنا سيدك ٠٠ »

قد يكون ما يقوله الراوى متمشيا مع النسيج الهزلى للفارس ولكنه لايمكن أن يتحد مع النسيج الجاد المميز لمسرحية « بير السلم » ٠٠ وربما أحس سعد الدين وهبه بهذه الجدية الصارمة التى ربما أثرت على اقبال الجمهور على مسرحيته فقدم له مايسره من فكاهات وضـــحكات ونكات وقفشات على لسان الراوى ٠٠ فكانت مراعاته لميزانية شباك التذاكر على حساب الميزانية الفنية للعمل ٠٠ وليس على الكاتب أن يقدم مايروق للجمهور ولكن عليه أن يأخذ بيد الجمهور ليعلمه كيف يتذوق الجمال ٠٠ والفن ليس سوى تربية لحاسة الجمال عند الانسان لكى تخلق منه كائنا أفضـــل ٠٠ وسوف يفقد الفنان دوره القيادى عندما يقنع بتلبية طلبات الجمهور بدلا من أن يلبى متطلبات العمل نفسه ٠٠ وربما قوبل العمل الجيد بالرفض فى أول الأمر ولكن بمرور الوقت سيدرك الناس قيمته وثباته ٠٠

ونحن نعلم أن الجمهور يطلب دائما الفكاهة كوسيلة للترفيه المؤقت عن متاعب الحياة اليومية ٠٠ ولكنها تنتهى بانتهاء أثرها الذى يكمن فى الاضحاك فقط ٠٠ والفنان الذى يرضخ لمزاج الجمهور يتحول الى تاجر يقدم السلعة الرائجة بصرف النظر عن قيمتها الذاتية ٠٠ واذا صـــرف الجمهور النظر عن هذه السلعة هرع الفنان الى استعمال السلعة الجديدة التى يحس بأن الجمهور سيقبل عليها ٠٠ ويستمر الفنان يدور فى هذه الحلقة المفرغة ٠٠ وتتقدم به الأيام وتنحسر خصوبته التى بددها فى تلبية طلبات الجمهور الذى سينصرف عنه بمجرد شعوره أن هذا الرجل قد قدم كل ماعنده من سلع استهلكت بمرور الأيام ٠٠ وسيتجه الى آخر يستطيع اشباع رغباته بطريقة أفضل ٠٠ وهذا ما يحدث بالفعل فى مجال الهزليات

والمســـرحيات الفكاهية الهابطة التى تعتمد على القفشات الرخيصـــة والحركات المصطنعة واللازمات الكلامية المبتذلة واللعب بالألفاظ ونطقها بطريقة ملتوية لاستجداء ضحك الجماهير واقبالها علىشباك التذاكر ·· وتتحول العملية الى تجارة صريحة تحت قناع زائف من الفن ·· ونلاحظ أن الفكاهة والجنس من العلامات المميزة للاتجار بالفن ··

ولكن لحسن الحظ فان مسرحية « بير السلم » قد نجت فى صلب مضمونها من هاتين الخاصتين ·· وخاصة أن الفكاهة قد تركزت كلها فى حديث الراوى الذى يمكن حذفه دون أن نتأثر المسرحية على الاطلاق ·· ورب ضارة نافعة ، فلو لم يحشد سعد الدين وهبه هذه الفكاهات والنكات فى حديث الراوى فربما فرضها على مضمون المسرحية وشـــتت قيمته الجمالية وأفسد بالتالى شكلها الفنى ، وكأنه أراد أن يرضى جمهور المتعة المؤقتة فقدم له حديث الراوى وفى نفس الوقت أشبع وجدان الجمهور الجاد فقدم له جسد المسرحية نفسها ·· ولا نعنى بذلك أن الفكاهة تتعارض مع الجدية ·· فكثيرا ما نجد أمثلة متعددة من الفكاهة الجادة التى تغير من نظرة الانسان الى الموجودات حوله ومن ثم تشكل وجدانه من جديد ·· ويكفى أن الفكاهة الجادة تدفع الانسان الى الضحك من نفسه فى تسامح وتواضع يزيلان كل أثر للادعاء والفخر الزائف والكبرياء الكاذب بحيث يرى نفسه على حقيقتها ·· ولا توجد رسالة أسمى للفكاهة الجادة عندما تساعد الانسان على أن يدرك حقيقة وجوده وكيانه بعيدا عنكل القشور والأقنعة الزائفة التى يفرضها الوجود الاجتماعى ومعاملة الآخرين ··

ولكن غالبا ماتجنح الفكاهة المتكلفة الى السخرية من مظاهر اجتماعية مؤقتة لا تدل كثيرا على جوهر الحقيقة الانسانية ومن ثم تفقد تأثيرها بمجرد انتهاء تلك المظاهر ·· وقد يقول البعض ان المظاهر الاجتماعية المؤقتة ليست سوى الغلاف الخداع للحقيقة نفسها · وهذا يعنى أن الكاتب يعالج الحقيقة بمعالجته هذه المظاهر ·· ونحن نتفق مع هذا القول اذا كانت سخرية الكاتب وفكاهته تتخطيان حدود المظاهر المؤقتة الى جوهر الحقيقة ·· أما فى حالة حديث الراوى فتقف فكاهة الكاتب عند حدود المظاهر التى لا تمت بصلة الى جسم المسرحية الاصلى فى نفس الوقت ··

ومن السمات المميزة للفكاهة المتكلفة اللعب بالألفاظ والانتقال من معنى الى آخر عندما يعطى اللفظ الواحد أكثر من معنى كما يتلاعب الراوى بطرق الاخراج المسرحى وطرق العربات والســـيارات لكى ينتقد الحفر والمطبات وأيضا عندما يربط بين المسرح الملحمى واللحم ثم عدم تمكنه من استيراد طريقة لاخراج المسرحية لارتفاع الجمارك المفروضة عليها ·· وهناك فرق شاسع بين الفكاهة الدرامية والقفشـــات التى نتداولها فى حياتنا اليومية والتى تعتمد أساسا على التلاعب بالألفاظ . لأن الفكاهة الدرامية تنبع من التشكيل المركب للموقف حتى ولو لم تنطق الشخصيات

بأية فكاهات أو نكات أو قفشات ‥ وللكاتب الحق فى اللجوء الى الفكاهة اللفظية فى حالة أن تكون هذه الفكاهة من سمات الشخصية التى تقدمها ‥ أى يتحتم الفصل بين فكاهة الكاتب التى تتشكل طبقاً لمتطلبات العمل الفنى وفكاهة الشخصية التى تميزها وتحدد ملامحها وتؤثر على سلوكها وتفكيرها ‥

وقد تسللت هذه الفكاهة اللفظية فى بعض لمحات الحوار لكنها كانت من الندرة بحيث فقدت كل تأثير لها فى تمييع الحوار وتشتيته ، بل خففت فى مثل هذه اللمحات من الجهامة التى سادت جو المسرحية العام ‥

والنوع الآخر من روح الفكاهة الذى يتسلل الى جسم المسرحية ينهض على الموقف نفسه فلا نجد تلاعبا بالألفاظ ولكن هناك تركيبة درامية تنبع من روح السخرية والفكاهة والنقد الاجتماعى ، تكشف لنا الشخصية من خلال الموقف ‥ وهذا على النقيض من الفكاهة اللفظية التى تلقيها الشخصية وهى واعية تماما بأنها تثير ضحك الجمهور بل وتشـــاركه الضحك أحيانا ‥ أما فكاهة الموقف فتغمر الشخصية بحيث تثير الضحك دون وعى ‥ أى أننا نضحك منها بسبب تكوينها الخاص وليس لأنها تســـلينا ‥ ويعد الموقف الذى يدور بين محمد أبو فرقلة ناظر زراعة الشبراوى وعلى الشبراوى دليلا على الفكاهة الدرامية ‥ ففيه نجد محمد أبو فرقله يقدم « وصفة بلدية » لعلى الشـبراوى حتى يعالج ضــعفه الجنسى ‥

ويتقدم الموقف كاشفا لنا الشخصية ‥ ورغم أن الفكاهة تميل الى الغلظة لأنها تدور حول الجنس ، فانها تخدم الموقف ولا تزيده عبئا مثلما يحدث فى الفكاهة اللفظية ‥

فى مسرحية « كوابيس فى الكواليس » لم يترك سعد الدين وهبه منهجا كوميديا أو حيلة فكاهية أو دعابة لفظية الا وضمنها مسرحيته التى تنتقد المسرح والصحافة وكل مايمت اليهما بصلة ‥ فقد استعمل نفس منهج الراوى الذى قدمه من قبل فى « بير السلم » ‥ ولم يكتف بالسخرية من المظاهر المحيطة بالمسرح بل سخر من نفسه كأحد كتاب المسرح ‥ وقد أطلق العنان لروح الفكاهة عنده لدرجة ميله فى بعض الأحيان الى التهريج والنكتة الصارخة والقفشة اللاذعة التى تميز روح الدعابة المصرية والتى أدت الى تحطيم الشكل الفنى فى الكثير من جزئياته اذ أنه من الصعب بالنسبة للكاتب أن يستعمل كل حيل الكوميديا وأساليبها وأن يخضعها لكيان المسرحية ٠ وقد نجح فى اثارة ضحكنا بل وقهقهتنا ولكنه فشل فى منحنا تجربة جمالية متكاملة الجوانب والأبعاد ، نستطيع أن نصب فيها محاولات الاثارة الفكاهية التى بذل فيها الكثير من طاقة المسرحية وحيويتها

·· ولنأخذ جزءا من حديث مؤلف المسرحية الأستاذ محمود محمود محمود عندما يقدم عمله الى الجمهور لتدلل على أن سعد الدين وهبه قد مزج ذكاهة اللفظ بمسرح العبث، ومسرحيات السخرية والنقد الاجتماعى :

« سيداتى وسادتى ··

أنا مؤلف الرواية ·· أو أنا الممثل المفروض أن أقوم بدور المؤلف ومطلوب منى أن أقدم الرواية ·· والرواية تدور حول مغامرة مؤلف جديد فى عالم المسرح ومفروض كذلك أن أقدم لكم المؤلف الجديد ليحكى لكم مغامراته ·· يعنى بالبلدى فيه ٣ مؤلفين فى الرواية دى ··

المؤلف الاولانى اللى اسمه مكتوب فى الاعلانات ·· ده كتب شوية ورق وسكع القرشين وقال يافكيك ·· والمؤلف الثانى اللى هو أنا والمفروض انى أمثل دور المؤلف الأولانى وبعدين فيه مؤلف ثالث · مفروض انه بأقدمه وطبعا كان لازم يكون فيه ممثل بيقوم بدور المؤلف الثالث ده ·· انما انا برضه اللى حاقوم بيه ·· ليه ·· لا موش كروته ولا حاجة ·· المخرج حب يكبر لى الدور شوية والمؤلف وهو راجل دبلوماسى قال موافق ·· ده حتى يدى الدور أبعاد جديد ·· فلكى أحقق ثقة المخرج فى · ولكى أعطى سيادة المؤلف أبعاد جديدة بأقوم أنا فعلا بدور الأستاذ محمود محمود محمود · وهو مؤلف هذه الرواية وفى الوقت نفسه بأقوم بدور عباس عباس عباس وهو المؤلف الجديد ·· يعنى أنا خارج دلوقت وأنا محمود محمود محمود وراجع وأنا عباس عباس عباس ·· راجع على طول ماتتخضوش ·· »

وينهض بناء المسرحية كلها على افتراض عبثى يصطنعه الكاتب لخلق مواقف متتابعة من المفارقات والفكاهات ·· ورغم كل هذا فان هناك احساسا خفيا بالمرارة يلازم الكثير من المواقف وخاصة تلك التى يهاجم فيها الكاتب جمهور النقاد الذين لا يألون جهدا لتحطيم كل الأعمال الفنية الجديدة ·· ومن ثم فان هدف الاضحاك الذى سعى اليه الكاتب عن طريق افتراض المواقف افتراضا لم يخفف من تلك الجهامة الخفية التى لن تلبث أن تقضى على كل عناصر الفكاهة فى المسرحية التالية « المسامير » ·· ويقدم لنا سعد الدين وهبه الموقف الذى يفترضه على لسان والد المؤلف الذى يقول لابنه :

« ازاى ياواد توقع رؤية أمك ·· أمك شافتك أليف يعنى متألف يا ابن الرفضى ·· دى رؤية المرحومة ماتنزلش الأرض · قال ألف ايه يا أبا أنا ما أعرفش أألف ·· قلت له تتعلم ·· قال أصلى أنا دخلت الزراعة علشان أزرع ·· قلت له بقى ده كلام ناس عاقلين ·· طيب هم الناس اللى بيزرعوا دول كلهم ·· طيب أنا وأعمامك وأخوالك وقرايبك كانوا دخلوا الزراعة · امشى ياواد ألف كرامة للمرحومة قال لى يا أبا ما أعرفش قلت له فوت قدامى ·· »

وبناء على هذه الرؤية يدفع الوالد ابنه لكى يكون مؤلفا مسرحيا برغم أنفه ·· ويمضى به الى سوق التأليف الذى يقدمه لنا سعد الدين وهبه حاملا كل سمات السوق التجارية التى لا تعترف بأية قيم جمالية أو روحية ، بل كل شىء مرهون بعائده الاقتصادى ·· وتنبع الفكاهة عندما يطبق الكاتب مقاييس السوق التجارية على الأعمال الفنية ·· وهو يهدف من هذا الى كشف التجار الذين يدعون الفن بتجسيد جانبهم الخفى فوق منصة المسرح ·· ومن هنا كان الاحساس بالمرارة الذى يختفى وراء الضحك ، لأننا نضحك من الكاريكاتير الذى يبالغ فى تجسيد العيوب بينما ندرك فى نفس الوقت أن هذه العيوب موجودة بالفعل ولكنها مازالت مستترة ·· فى السوق مثلا نقابل فكرى الذى يصفه الكاتب بقوله : « مؤلف مسرحى على باب الله ويعمل فى وقت فراغه بائع سريح » وهو يتعامل مع تاجر المسرحيات بالأسلوب التالى :

التاجر : تاخد عنوان جملة والا كلمة والا كلمتين ··

فكرى : فكرك أنت ايه ؟

التاجر : اللى يعجبك ·· ولو أن الموضة السنة دى · الكلمة الواحدة ··

فكرى : طيب قول ··

التاجر : (يقرأ) الحامد ·· الجامد ·· العابد ·· الرائد ·· الوافد ·· الواقد ·· العائد ·· السائد ·· القائد ·· البائد ·· الكائد · المائد ··

فكرى : وتطلع ايه المائد دى كمان ؟

التاجر : مذكر مائدة ··

ولا ينسى سعد الدين وهبه كعادته أن يتلاعب بالألفاظ لاثارة المزيد من ضحكات الجمهور :

فكرى : آه ·· طيب هات الكائد ·· ده باين عليه كويس ··

التاجر : كويس وبس ·· ده حايخلى الرواية رمزية ··

فكرى : كده ··

التاجر : طبعا ولو أنك واخدها بسعر الواقعية ··

وهكذا يحيل سعد الدين وهبه مسرحيته الى سيرك تلعب فيه الشخصيات بالألفاظ والقفشات والنكات والضحكات ·· ويترك لها العنان لدرجة أنه يسمح لها بالسخرية من مسرحه هو شخصيا عندما يقول التاجر ان الكتاب المسرحيين يلجأون الى الرمز بسبب عدم شجاعتهم فى مواجهة الواقع ·· ثم يسرد الرموز الذى أوردها سعد الدين وهبه فى مسرحياته هو شخصيا ·· مثل رمز السفينة فى « المحروسة » والقطار والقنبلة فى

« السبنسة » والزرع الأخضر والمومس فى « الســـبنسة » و « كوبرى الناموس » والأتوبيس فى « سكة السلامة » :

التاجر : .... سفينة أو قطر .. أو أتوبيس .. أو أى شىء من أنواع المواصلات يبقى المجتمع .. قنبلة تبقى ثورة . .زرع أخضر صغير يبقى المستقبل .. المومس تبقى لامؤاخذة مصر .. وكده زى ما أنت شايف ..

الوائد : طيب الحكمة فى الحكاية دى ايه ؟!

التاجر : دى تبقى أحسن طريقة .. تبقى قلت وماقلتش ..

ثم ينتقل من السخرية من المؤلفين الى السخرية من النقاد ، وكأن الفكاهة تحولت فى يده الى عصا هرقل يستعملها فى الاطاحة بمن يقف فى طريقه .. ونحن نحس بتدخل الكاتب الشخصى فى كلام التاجر لعدم وجود خط درامى يوحد بين المواقف المتعددة .. فمن الصعب اعتبار جولة الوالد وابنه فى السوق خطا دراميا لأن الجولة تستطيع أن تلتقط كل ما يقف فى طريقها من أحداث ومواقف وشخصيات فعالة وغير فعالة .. أما الخط الدرامى فمن شأنه أن يلتقط فقط ما يتمشى مع طبيعته .. ولذلك فقد استغل سعد الدين وهبه بعض شخصياته فى السخرية من النقاد الذين يضايقونه أحيانا بهجومهم الذى لا يعرف أى نوع من التعاطف .. وقد جعل التاجر يقول عنهم : « والنقاد الأيام دى بتستعفى .. امبارح بالليل أنا مروح .. فت فى الحارة الضلمة اللى ورانا دى .. سمعت صريخ رحت جرى لقيت اتنين نقاد شحوطة ماسكين واد مؤلف صغير كده . .غلبان .. ونازلين فيه نقد .. خلصته من ايديهم بالعافية .. »

ثم يقدم لنا مقتطفات لاذعة من كتاب الدكتور شمس « كيف تكون ناقدا فى ٢٤ ساعة » الذى يباع فى محل النقد الذى نجد فيه جميع أنواع النقد بالجملة والقطاعى وبعض اللافتات المعلقة كتب عليها : « من جد وجد .. ومن نقد قبض .. » « اذا نقدك أحدهم على خدك الأيسر فادر له خدك الأيمن » .. « اذا لم تستح فانقد ما شئت .. » ومن خلال المقتطفات التى يقدمها لنا من الكتاب لا يرحم سعد الدين وهبه أى نوع من النقد .. بل يتهم كل النقاد بسوء النية وفساد الوعى .. ومن الواضـــح أن معظم الشخصيات تتكلم نيابة عن مؤلفها .. ولذلك فهى كلها تسخر من المؤلفين والنقاد .. واذا كان هناك صراع درامى حقيقى لوجدنا من الشخصيات من يتصدى لهذه السخرية الجارفة .. ولنأخذ تعليقات الدكتور شمس على كتابه « كيف تكون ناقدا فى ٢٤ ساعة » مثالا على هذا :

شمس : ده بيوفر على الناقد متاعب كثيرة . فيه كل حاجة . نقد تطبيقى .. نقد تشريحى .. نقد تعليمى .. نقد تحسسى .. نقد تهبيشى .

عباس : ياسلام ٠٠ وليه ده بقى وايه ده ؟

شمس : اذا طابق موضوع النقد ٠٠ فهو تطبيقى ٠٠ واذا اختلف ٠٠ فهو تشريحى واذا اختلف والنية حسنة ٠٠ فهو تعليمى ٠٠ واذا اختلف والنية سيئة فهو تهبيشى ٠٠ واذا اختلف وهناك أمل فى العودة ٠٠ فهو تحسيسى ٠٠

عباس : لكن دى أصناف كتير قوى ٠٠

شمس : وفيه غيرها كمان ٠٠

عباس : كمان ؟

شمس : فيه للمنحرفين والمرتدين : التدميرى والتمزيقى والتفسيخى ٠٠

والدليل على أن المرارة الكامنة وراء الفكاهة مازالت مسيطرة ، أن المحكمة تحكم باعدام المؤلف فى نهاية المسرحية ، بل ونرى أيضا ظل المتهم وهو معلق بحبل المشنقة ٠٠ ولكن سعد الدين وهبه لا يريد أن يضـــيع مجهوده سدى طوال المسرحية لاضحاك الجمهور فينقذ المؤلف بديلة مفتعلة لتنتهى المسرحية نهاية متفائلة بعد كل هذا الاضحاك والترفيه ٠٠ ولكن المرارة مازالت هناك ٠٠ سواء أحسسنا بها فى نفس المؤلف تجاه نقاده أو فى ثنايا العمل نفسه ٠٠ وهى نابعة من الجهامة الكامنة فى خلفية معظم مسرحيات سعد الدين وهبه والتى لن تلبث أن تنفجر بكامل طاقتها فى مسرحية « السامير » ٠٠

فى مسرحية « المسامير » يتخذ سعد الدين وهبه من النكسة مضمونا لمسرحيته ٠٠ ونظرا لجدية المضمون وجهامته فقد ماتت كل محاولة لاحياء روح الفكاهة داخل النص ، برغم تقديمه لشخصية سبعاوى عبيط القرية لتخفيف الجهامة المسيطرة على الأحداث والمواقف ٠٠ وقد سيطرت الجدة على الكاتب حتى فى خلقه لشخصية « العبيط » مما جعلها فى كثير من الأحيان لا تمت الى « العبيط » بصـــلة ٠٠ فهو مطلع على كل الأحداث السياسية المعاصرة ويدلى برأيه المعقول فيها من حين لآخر ، بل ان الكاتب يستغله نفس استغلال شكسبير لمهرجيه عندما يلقون بالنكات والحكم التى لا تعنى شيئًا سوى التهريج فى ظاهرها لكنها تعنى أشياء كثيرة فى جوهرها وترتبط ارتباطا وثيقا بجسد المسرحية ٠٠ كما نجد فى تعليق سبعاوى على رمزى المدرس المعجب بالانجليز والذى يدفع الفلاحين الى التواطؤ معهم حتى يتجنبوا عقوبة الجلد ٠٠ يقول سبعاوى : « وأنت زعلان من الضرب ليه يارمزى أفندى ٠٠ ماهى الناس اللى حيضربوها الانجليز بكره ٠٠ أنت ضاربها كلها وهى لسه صغيرة ٠ يبقى رمزى أفندى يضرب الواحد وهو صغير ولما يكبر يسلمه للانجليز يضربوه ٠٠ » ثم يحترف سبعاوى بعد

ذلك عملية الانابة فى الجلد عن الفلاحين الآخرين الذين يدفعون له عشرة قروش عن كل عملية جلد يتحملها بدلا منهم :

سالم : أما حتة شغلانة ·· بقى فيه واحد بيشتغل شغلانة زى دى ··

سبعاوى : طب وكتاب الله أخف من الشغل فى أرض زيدان بيه ·· أنا اشتغلت عند زيدان بيه فى التفتيش جمعتين كانوا أسود من الايام دى ··

والفكاهة هنا نابعة من تركيبة الموقف نفسه بعيدا عن التلاعب بالألفاظ فنحن نضحك وفى نفس الوقت نقول لأنفسنا : « شر البلية ما يضحك » ومن ثم فان الفكاهة تركز احساسنا أحيانا بالمأساة وبذلك تطغى الجهامة حتى فى أشد اللحظات اثارة للضحك ·· يحدث هذا عندما ينكشف أمر سبعاوى فيرفض جورج الشاويش الانجليزى ضربه :

سبعاوى : اعمل معروف ياخواجه ·· دا أنا راجل غلبان ·· ويجرى على أمى ·· وليه عاجزة وكبيرة حتى أسأل زيدان بيه ··

جورج : انت غشاش ··

سبعاوى : أبدا وكتاب الله ·· دا أنا واخد البريزة وان مارحتش النهاردة أجيبها منين تانى للشيخ سمعين ·· الولية حتشترى بيها حب ناكله ·· أعمل معروف الله لا يسيئك ··

جورج : (يضربه بقسوة) امشى ··

سبعاوى : طب اضرب ·· بس البريزة ·· (جورج يدفعه بعيدا فيصرخ) هو مافيش اسلام يا اخواننا ·· ماتحوش ياسعادة البيه ·· هو قطع العيش كده بالساهل ··

ولاشك أنه من خلال ضحكنا من الموقف نحس بمأساة الفلاحين الذين انقلب الوضع بالنسبة لحياتهم حتى تحول الضرب والعذاب نعمة ، يحاولون التشبث بها ·· وبعد ذلك يتحول سبعاوى الى شخصية مأسوية ينعى الحال الذى وصلت اليه القرية على يد الانجليز فيقول :

« نجسوه ·· نجسوا الهوا خلاص ·· أهو الهوا دلوقت ينقض وضوك ياسيدنا الشيخ ·· أنت حقيتك كل دقيقة تقوم تتوضى ·· » وتموت الابتسامات بعد ذلك على الشفاة ·· ويسيطر الاحساس بالمأساة استعدادا للكفاح لاستعادة الحق المغتصب ··

وهكذا تمتزج المأساة بالملهاة عند سعد الدين وهبه لأن مسرحه ليس الا تكثيفا دراميا للانسان وعالمه المتشعب الذى يحمل فى طياته مايضحك وما يبكى ٠٠ ورغم استغلاله لروح الفكاهة فان مسرحياته لم تفقد جديتها ووقارها ٠٠ وكما اتضح من هذا الفصل فاننا لا نستطيع اقامة حد فاصل بين التراجيديا والكوميديا لأن الفن بطبيعته الخـــلاقة الحية المتجـددة لايرضخ لأى تقنين أو تصنيف من شأنه أن يحد من انطلاقاته وتطلعاته ٠ ولذلك يجب على النقاد تجديد أدواتهم باستمرار لكى يلحقوا بركب الفن ولا يركنوا الى المقاييس التقليدية والأحكام العامة والمعايير القديمة التى كثيرا ما تتخلف عن مواكبة الانطلاقات الفنية ، لأن النقد مثله فى ذلك مثل أى علم متطور يخضع لكل التحولات التى تطرأ على العقل البشرى ٠٠ واذا لم يتمكن من مسايرة هذه التحولات فانها تنبذه وتلفظه ٠٠

خاتمـــة

من هذه الدراسة لمسرح سعد الدين وهبه فى الستينيات يتضح لنا أنه من الكتاب المسرحيين الذين تمكنوا من تطويع التحول الاجتماعى لحتميات الخلق الدرامى ٠ فلم تتحول مسرحياته الى عرض مسطح لتيارات المجتمع المصرى والتحولات التى تؤثر فى تكوينه ، بدليل أننا يمكن أن نســـتمتع بمسرحياته التى تدور حول مجتمع ما قبل الثورة من أمثال « المحروسة » و « الســــبنسة » و « كوبرى الناموس » برغم أن هذا المجتمع لم يعد معاصرا ٠٠ ولكن الفن الأصيل قادر على تخليد أية مادة لأنه يملك الحياة النابعة من تكوينه ٠٠ صحيح أن هذه المادة مستقاة من حقبة تاريخية معينة ، لكنها فى اللحظة التى تنصهر فى بوتقة الفن تنفصل نهائيا عن الحقبة التاريخية ٠٠ ولذلك لا نستطيع أ ننستمد معلوماتنا التاريخية أو الاجتماعية من الفن لأنه لا يهتم بحشد المعلومات وايصالها كما تفعل باقى العلوم ، بل يهتم أساسا بتشكيل وجدان الانسان وصب احساساته فى قالب جمالى يتمثل فى الشكل الفنى ٠٠

وقد أدرك سعد الدين وهبه هذه الحقبة فاستعان بالرمز والتركيبات الهارمونية والتوليفات المتعارضة واللمسات الشعرية الكوميدية الساخرة فى تشكيل أعماله المسرحية مما جنبها الكثير من الأخطاء التى غالبا مايقع فيها كتاب المسرحية الاجتماعية حين يتركون المضمون الاجتماعى يسيطر على ماعداه من عناصر الخلق الدرامى ٠٠ وقد تكون مسرحياتهم مثيرة فعلا حين تناقش القضايا الاجتماعية المعاصرة لكنها مجرد اثارة فكرية مرتهنة بمعاصرة هذه القضايا ٠٠ ولهذا تفقد مسرحياتهم أهم خصائص الفن المتمثلة فى اعادة تنظيم الأحاسيس التى أثارتها فى تشكيل جمالى ، لأنها تثيرها ولا تنظمها ٠٠ هذا فى حالة معاصرة هذه القضايا الاجتماعية، أما فى حالة انتهائها بحكم تطور الزمن فان العمل المسرحى يتحول الى

مجرد نوع ساذج من الوثيقة الاجتماعية التى يرجع اليها الباحثون فى ميدان الدراسات الاجتماعية ..

أما فى مسرح سعد الدين وهبه فنشعر بنبض الفن الحار فى كل ايقاعات أعماله .. قد يسرح ذهننا بعيدا بعض الشىء الى فترات عشناها من تاريخنا المعاصر لكننا سرعان مانعود الى رحاب العمل الفنى ، نستقى منه متعتنا الذهنية والجمالية .. ولذلك فنحن نستطيع القول – بعد هذه الدراسة – أن الأجيال القادمة ستستمتع بأعمال سعد الدين وهبه كما استمتعنا بها نحن ، لأن الفن الحقيقى لا يرهن وجوده بفترة تاريخية أو اجتماعية معينة بل يظل منبعا دائما للاحساس الحقيقى والشعور الخير والوجود الجميل .

البــاب الثــانى

التحولات الاجتماعية
فــى
مسرح لطفى الخولى

مقدمـــة

اذا قسنا انتاج كل كاتب مسرحى بالكم وحده فان لطفى الخولى يأتى فى نهاية المطاف لأنه لم يكتب سوى ثلاث مسرحيات : الأولى « قهوة الملوك » عام ١٩٥٩ وعرضها المسرح القومى فى نفس العام ٠٠ والثانية « القضية » عام ١٩٦٢ وعرضها المسرح القومى أيضا فى نفس عام كتباتها ٠٠ والمسرحية الثالثة « الأرانب » عام ١٩٦٤ وعرضها مسرح الحكيم فى نفس العام ٠٠ وبعدها انقطع عن الكتابة للمسرح لأن الصحافة السياسية استغرقت كل وقته وحرمت منه المسرح العربى المعاصر الذى مازال يفتقد الى الأقلام الجادة التى فى امكانها احداث نهضة حقيقية ٠٠ ولعل هذه الدراسة التى نكتبها عن مسرحه تكون بمثابة دعوة مفتوحة له للعودة الى المســـرح الذى هجره منذ ربع قرن ، لأن محاولاته الثلاث كانت ناجحة ومبشرة بمستقبل مسرحى عظيم ، وتركت علامات مميزة على مســـرح التحولات الاجتماعية فى الستينيات ٠

والانجازات التى أضافها لطفى الخولى الى المسرح العربى المعاصر تتمثل فى الالتزام الفكرى والالتزام الفنى فى وقت واحد ٠٠ وهى المعادلة الصعبة التى حيرت كثيرا من كتاب المسرح العالمى عامة ٠٠ فمنهم من يحمل فكرة أو عقيدة تلح على وجدانه الى الحد الذى تسيطر فيه كل أدوات الشكل الفنى ولا تترك لامكاناته الجمالية منفذا تبرز نفسها منه وبذلك تتحول الأعمال المسرحية الى نوع من الدعاية المباشرة للفكرة وبالتالى ترتهن بها وتنتهى بانتهائها ٠٠ فالحماس للمضمون الفكرى يجب أن يخضع لحتميات الشكل الفنى ، والا أصبح الشكل الفنى مجرد زخرف خارجى أو بوق أجوف للفكرة السائدة على ماعداها من عناصر فنية ٠٠ فهناك فرق شاسع بين حماس الفنان وحماس الخطيب ٠٠ فالفنان لا يخضع لتيارات اللحظة الراهنة عند الجمهور بل يصبها فى الشكل الفنى الذى يحفظ لها خصائصها الذاتية ، فى حين لا يهتم الخطيب بأى شكل لخطابه طالما أنه تمكن من السيطرة على مشاعر الجمهور ٠٠ ولا يعنى هذا أن الشكل الفنى لا يعبأ بتجاوب الجمهور ولكن يعنى أنه أكثر تعقيدا وتركيبا من الشكل الخطابى الذى يعتمد على التسلسل المنطقى ذى البعد الواحد ، أما أبعاد الشكل الفنى وأعماقه فتتعدد طبقا لامكانيات المضمون وخصوبته ٠٠

والاشتراكية هى المضمون الأساسى الذى يشكل مسرحيات لطفى الخولى عموما ٠٠ ومن الجميل أنه لم يذكر لفظ الاشتراكية على لســـأن

أى من الشخصيات فى مســـرحياته مما يدل على أنه اعتمد فى التعبير الدرامى على الشكل الفنى البعيد عن السطحية والمباشرة ٠٠ بمعنى أن تقدمية المضمون لم تدفعه الى الحماس الأهوج الذى يحطم الشكل الجميل لأعماله ، أى أن التقدمية الفكرية سارت جنبا الى جنب مع التقدمية الفنية ٠٠ وبذلك لعبت الاشتراكية دور الانتشار الحى للأنسجة داخل المسرحيات ومنحتها الكثير من دفقات الدم والحيوية والانطلاق ٠٠ فالفن برحابته يستطيع أن يعالج أية فكرة أو أى مضمون يطرأ على بال بشر طالما أن الفنان متمكن من أدواته ومدرك لكل التفاعلات الحية التى يمكن أن تحدث بين المضمون والشكل ، لكنه اذا فقد هذه المقدرة فلن تشفع له تقدميته الفكرية التى قد تحدث له رواجا مؤقتا ، لكنه سينتهى مع انحسار الموجة الفكرية السائدة ٠

واستغل لطفى الخولى الصراعات والتناقضات التى تنتاب المجتمع فى مراحل التحول الى الاشتراكية وخلق منها مادة درامية ومضمونا فكريا لمسرحياته ٠٠ ولذلك عالجت هذه الدراسة فى فصلها الأول هذا المضمون الاشتراكى وتتبعت الأســـلوب الذى بلوره دراميا ٠٠ ونحن لا نقصـــد بالمضمون الاشتراكى أنه يوجد مضمون رأسمالى وآخر اقطاعى وثالث بورجوازى ٠٠ الخ ٠٠ وانما نقصد به الاشتراكية فى نظرتها الشاملة الى رفاهية الانسان من أجل حياة أفضل ٠٠ وهذه النظرة الشاملة جنبت أعمال لطفى الخولى الأخطاء التى وقع فيها كتاب الواقعية الاشتراكية الذين لم يســـتطيعوا التفريق بين الالتزام الفنى والالزام الفكرى لأن نظـــرتهم تحددت بحدود النظرية الماركسية والحقائق الاقتصادية ٠ وهى كلها قواعد مسبقة ومرتبة قبل الشروع فى خلق العمل الفنى ٠٠ ونتج عن ذلك أن فقدت الأعمال الفنية قدرتها على الاستكشاف والارهاص بما يحمله المستقبل ٠ وأصبحت الأعمال نوعا من التصوير الفوتوغرافى الممزوج بالنصـــائح والحكم والارشادات والشعارات والتوجيهات والأوامر فى بعض الأحيان ٠٠ وكلها تهلل فى سذاجة لانجازات الاشتراكية ٠

والدليل على ذلك أنه لم يقصر همه على المضمون الفكرى الصارم والضيق الذى ميز أعمال الواقعية الاشتراكية بل انفتح بفنه على كل التيارات الفنية والاتجاهات الدرامية التى تؤيد مزج التراجيديا بالكوميديا فى توليفة فكرية درامية ناضجة ٠٠ ولذلك كان الفصل الثانى من هذه الدراسة يدور حول روح الكاريكاتير المتغلغلة فى مسرحيات لطفى الخولى ٠٠ هذه الروح التى ســـاعدته على التلاعب ببعض الملامح النفســـية للشخصيات عن طريق المبالغة والقاء الأضواء عليها بهدف السخرية منها ٠٠ وغالبا ما يرتبط الكاريكاتير بالشخصيات التى فقدت اتزانها والتى عادة ما يستعملها الكاتب فى نقد أوجه النقص الاجتماعى ٠٠ ويتوقف هذا العلاج الكاريكاتيرى للشخصية أو الموقف عندما يعود الاتزان الانسانى اليهما ٠٠ وعنصر المبالغة لا يهدف الى الاضحاك فى المســـرحيات ذات

المضمون الجاد ، بل يشترط الجدية فى جوهره برغم مظهره الســاخر والمثير للضحكات ، لأن هدف الكاتب من استغلاله لا يكمن فى الترفيه والتسلية ولكنه يتركز فى الايحاء بلمسات معينة تضاف الى معرفتنا بالموقف او الشخصية ، ولذلك لم يحاول لطفى الخولى استجداء ضحكات الجمهور عن طريقه لأنه لم يشأ أن يهبط بمستوى مسرحياته الى مستويات الفارس والفودفيل وأعمال المسرح التجارى عامة ٠٠

ويدور الفصل الثالث حول سنة التطور والدور الذى تلعبه فى تأكيد التحول الاشــتراكى ٠ وقد اســتفاد لطفى الخولى من نظــريات التطور الخلاق التى نادى بها برجسون ولامارك وداروين وشــوبنهاور وغيرهم من الفلاسفة وعلماء الأحياء ٠ ٠وفق فى صهرها فى بوتقة الدراما فأصبحت جزءا من نسيجها الحى ٠٠ ولعل العلاقة النقدية بين الفصل الثانى « روح الكاريكاتير » والفصل الثالث « سنة التطور » ترجع الى ان لطفى الخولى ربط معالجته الكاريكاتيرية بالشخصيات التى تعادى التطور وتقف ضده ٠ وعندما تتحول الشخصيات الى الوقوف مع التطور فان المعالجة الكاريكاتيرية تتوقف ، ويحل محلها الأســلوب الدرامى الرزين والجاد ٠٠ وهكذا تتضح لنا الصلة التحليلية القائمة بين الفصل الأول : « المضمون الاشتراكى » والفصل الثانى : « روح الكاريكاتير » والفصل الثالث : « سنة التطور » ٠٠ لأنها كلها تبلور الخطوط العريضة التى تمنح مسرح لطفى الخولى خصائصه المميزة وملامحه الذاتية ، خاصة فيما يتصل بالتحولات الاجتماعية فى الستينيات ٠

المضـــمون الاشـــتراكى

يصبغ المضمون الاشتراكى النسيج الدرامى لمسرح لطفى الخولى بصبغته الخاصة التى تمنح مسرحياته أسلوبها الخاص بها ٠٠ فالصراع الدرامى قائم أساسا بين النظرة القديمة التقليدية النابعة من جذور المجتمع المتخلف وبين النظرة الجديدة العلمية القائمة على أساس التطلع الى آفاق تمنح الحياة دفعات متجددة ٠٠ ولذلك فالمؤلف يعقد لواء البطولة دائما لطبقات الشعب المكافحة والمتطلعة الى مستقبل تذوب فيه الطبقات التى اصطنعها التفكير الاقطاعى والبورجوازى ، ورغم أننا نجد شخصية تنادى فى بعض الأحيان بالمساواة والاشـــتراكية والثورة ، فان لطفى الخولى لا يركز عليها كل الأضواء الدرامية حتى لا تســـرق البطولة من مجموع الشعب المتمثل فى أغلبية الشخصيات ٠٠ حتى الصراعات الجانبية التى تدور بين أفراد الطبقة الكادحة سرعان ما تذوب فى مواجهة الخطر الأكبر الذى يتهددها متمثلا فى السراى والاقطاع والسلطة الحاكمة ٠٠ حينئذ نجدها شخصا واحدا يدافع عن كيانه المهدد بالاندثار ٠٠

ولا يؤمن لطفى الخولى بالمنهج التدريجى فى الاصلاح الاجتماعى الذى يعتمد على الوسائل التقليدية ممثلة فى القانون والعرف والتقاليد ؛ لأنه يؤدى الى طريق مسدود برغم كل الهالة القدسية التى يحيط بها الناس القانون ، فهو من وضع بشر قد يصيبون وقد يخطئون ٠٠ ولذلك يتحتم على المفكر الثورى أن ينظر الى كل شىء فى ضوء جديد بعيدا عن كل الرواسب والقيود التى تشل حركته نحو مستقبل حافل بالتطور والتحديد ٠ والثورية الجذرية لا تؤمن بالاصـــلاح التدريجى الذى يمنح الطبقـــات البورجوازية والأرستقراطية والراسمالية الفرصة لكى تتأقلم مع الأوضاع الجديدة التى تنشأ عن منهج الاصلاح ، فهى تعرف وجهته بحكم سيره المتأنى ، بل انها تشرف أحيانا على توجيهه الوجهة التى تتمشى ومصالحها الطبقية ٠٠ وبالتالى فانها تجعل من القانون خادما لأغراضها مما يسد الطريق أمام الاشتراكية لكى تحقق انجازاتها فى المساواة بين الحقوق والواجبات لكل الناس ٠٠

وقد أثر المضمون الاشتراكى عند لطفى الخولى على نوع الصراع الدرامى الذى يدور داخل مسرحياته فجعله صراعا طبقيا قبل أن يكون

صراعا فرديا ٠٠ فالشخصية تتصارع مع الأخرى وهى تمثل فى صراعها طبقة اجتماعية لها تطلعاتها وآمالها الخاصة التى تطمح الى تحقيقها ٠٠ حتى فى أكثر صور الصراع فردية ـ ممثلة فى الحب ـ نجد أنه له خلفية اجتماعية تتفاعل معه من حيث التأثير والتأثر ٠٠ فلا تكفى رغبة الشاب فى الزواج من حبيبته لكى يحصل عليها ٠٠ بل هناك العديد من العقبات والرواسب التى تخلفت من عهود البورجوازية لكى تقف حجر عثرة فى طريقه ٠٠ من هذه الرواسب نجد التطلع الى مستوى اقتصادى أفضل والتعلق بأذيال الطبقة الأرستقراطية والتمسح بتقاليدها ٠٠ كل هذه الرواسب تحاول فرض نفسها على نوع العلاقة الغرامية التى تنشأ بين الشاب والفتاة وتشجعها اذا سارت فى مجراها ٠٠ وتقف لها بالمرصاد اذا حاولت أن تعبر عن نفسها بتلقائيتها وعفويتها ٠٠

والعلم هو أهم الأسلحة التى يسخرها المفكر الاشتراكى لكى يطور المجتمع ، لأنه لا يقيم أى اعتبار للخواطر الشخصية أو المصالح الطبقية ، بل هو قوة كامنة فى العقل البشرى تستمد طاقتها من انطلاقات الطبيعة ذاتها وتسير وفقا لقانون السبب والنتيجة القائم على المنهج العلمى والتفكير الموضوعى والدراسة البحتة والبحث المجرد من كل الأهواء والميول الذاتية ٠٠ وفى استطاعة المنهج العلمى أن يكشف التهويمات والغيبيات التى تلجأ اليها فئات المجتمع التى تخشى التغيير الثورى ، لأنها لا ترغب فى اطلاع الآخرين على الأسباب والدوافع الكامنة وراء رغبتها الملحة فى ثبات المجتمع على ماهو عليه ٠٠ ولذلك تطلق فى الجو مايشبه الدخان والضباب ممثلا فى الأحلام الميتافيزيقية التى لا تثبت للبرهان العلمى ولكنها تسرى فى وجدان رجل الشارع فتخدره وتسلبه ارادته وتحيله الى أداة طيعة لخدمة أغراضها ٠٠ فبدلا من أن يعارضها ويتحداها لأنها تمتص دمه نجده من أكبر المشايعين لها دون أن يدرك لذلك سببا ٠٠ ولا شك فان المنهج العلمى اذا وصل الى مثل هذا الانسان واستطاع استيعابه ، فان هذا يشكل بالتأكيد ثورة اشتراكية تقلب كل المعايير الموروثة ٠٠

ولا نعنى بهذا الفصل الذى يدور حول المضمون الاشتراكى فى مسرح لطفى الخولى أنه حول مسرحياته الى بوق أجوف للدعاية عن الاشتراكية، لأننا نجد أشكالا فنية تنبع من نسيج المضمون نفسه لكل مسرحية على حدة ٠٠ ونحن نعلم أن للاشتراكية جوانبها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية ٠٠ الخ ٠ والكاتب الدرامى الذى يخصص أعماله لخدمة أحد هذه الجوانب أو كلها مجتمعة لن يتمكن من خدمة أعماله المسرحية كتكوين قائم بذاته ، ذلك لأن الاشتراكية تحولت فى عصرنا هذا الى علم متعدد الأطراف ولا يعقل أن يخوض الكاتب المسرحى وسط هذا الخضم من الأبحاث والدراسات والنظريات والمذاهب من أجل أن يقدم مضمونا اشتراكيا لمسرحه ٠٠ فالعلم بطبيعته يبدأ من الخاص وينتهى الى

العام ٠٠ بمعنى أنه لا يملك مسارا معينا يصل به الى هدفه المحدد ٠٠ صحيح أن الهدف محدد ولكن العلم حر فى الوصول اليه من أى طريق لأن الغاية لا تحتم نوعية الوسيلة ٠٠ فكل عالم حر فى استعمال وسائله الخاصة بمنهجه وتفكيره وثقافته ولكنه ليس حرا فى نوع الغاية التى سيصل اليها لأنها فى هذه الحالة ستكون عامة بالنسبة لجميع الناس الذين يجب أن يستوعبوها على نفس المستوى الفكرى والعقلى ، والا فقدت قيمتها العلمية ٠

أما الفن فيسير فى طريق معاكس لذلك الذى ينتهجه العلم ، لأنه يبدأ من العام وينتهى الى الخاص ٠٠ فهو يتشرب روح النظرية العلمية أو المذهب الاجتماعى أو الفكرة السياسية بما فيها من عمومية وشمولية ثم يبلورها فى أشكال ذات قسمات بارزة وملامح ملموسة ذات جزئيات خاصـــة بها ٠٠ أى أن غاية الفنان هى الخلق الدرامى ولابد أن ترتبط الوســـيلة بالغاية ، لأنها لن تؤدى اليها اذا لم تكن مرتبطة بها ارتباطا عضويا ٠٠ ولعل هذا هو الحد الفاصل بين فنان الخلق الدرامى وفنان الدعاية الساذجة ٠٠ الأول يقوم بهضم المضمون الاجتماعى أو السياسى أو الاقتصادى ٠٠ الخ ٠٠ ثم يفرزه فى شكل جديد يمنحه مقومات الكائن الحى ٠٠ أما الثانى فلا يعمل شيئا سوى عرض هذا المضمون فى ضوء قوى وأحيانا مبالغ فيه أمام الجمهور ٠٠ مثله فى ذلك مثل البائع الذى يصرخ منايا على بضاعته حتى يجذب أكبر عدد ممكن من الزبائن ٠٠ وربما كان مؤمنا فى قرارة نفسه أن بضاعته ليست أحسن ما فى السوق ٠٠ ولعل التأثير السيكلوجى ــ للفن القائم على الدعاية المباشرة ــ قد يأتى بأثر عكسى لأن الجمهور بطبيعته يشك فى المضمون الذى تحيطه هالة من المبالغات والدعاية الطنانة ذلك أن الجمهور يؤمن فى قرارة نفســــه أن هناك شيئا ما فى هذا المضمون يخشى الفنان أن يظهر للعيان وهو لذلك يحاول ستره بعيدا عن العيون عن طريق الدعاية الصارخة والضــــجيج المباشر ٠٠

وعندما نقول ان الفن يبدأ من العام وينتهى الى الخاص لا نقصد من الخاصة ، لكننا نقصد بهذا أن المهمة الأولى للفن هى بلورة الملامح العامة لحياتنا فى أشكال خاصة ملموسة للناس حتى يكون استيعابهم لها أدق ٠٠ ولا يهم اذ كانت درجة الاستيعاب تختلف من شخص الى آخر ٠٠ ولكن المهم أن الجميع يشتركون فى خاصية الاســـتيعاب والتلقى ، لأن القيمة الفنية لأى خلق فنى تنتفى فى حالة عجزها عن الوصول الى الجمهور ٠٠ يقول النقاد أ ٠ أ ٠ ريتشاردز فى كتابه « أسس النقد الأدبى » ٠٠ الفصل الرابع ٠٠ عن عملية التوصيل والفنان :

« فى الفنون تظهر عملية التوصيل فى أسمى صورها ٠ ولاشك أن أكثر المشكلات الفنية صعوبة وأشدها تعقيدا ستتضح حقيقته لنا فى الحال اذا ألقينا اليه بنظرة من جهة عملية التوصيل ٠ ومن هذه المشكلات على

سبيل المثال لا الحصر : مشكلة أسبقية الشكل على المضمون ، ومسألة الموضوعية البحتة الخالية من كل الأهواء الشخصية والاتجاهات الذاتية التى يحرص عليها علماء الجمال ·· ولكن من المحتم علينا أن نتجنب سوء الفهم فى هذا المضمار ·· لأنه ليس من الصحيح أن الفنان يعتبر نفسه موصلا برغم أننا ننظر اليه فى هذا الضـــوء فالفنان أثناء قيامه بعملية الخلق الفنى لا يهتم عادة بالتوصيل عن عمد وبأسلوب يمتلك كل أسباب الوعى ، لدرجة أنك اذا سألته عما يفعل فسيجيبك غالبا بأنه لا يضع عملية التوصيل فى اعتباره على الاطلاق ·· وربما أجابك على أحسن الفروض بأن عملية التوصيل لا تتعدى كونها مسألة ثانوية بحتة ، لأن عمليته الفنية تتركز أساسا فى ضنع شىء جميل فى حد ذاته ·· أو شىء يثير فى نفسه الاحساس بالرضا والتوافق أو شىء ذاتى يعبر عن أحاسيسه الخاصة بأسلوب غير مباشر ··

ولكن اعتبار هذا الشىء موضوع دراســـة وبحث للآخرين ومنبع التجارب عندهم فقد يبدو له ذلك مجرد طرف عارض لا علاقة له بصميم عمله ·· وأحيانا يكون الفنان متواضعا بحيث يجيبك بأنه فى عملية الابداع الفنى لا يقوم الا بتسلية نفسه والترفيه عنها ··

ومن الميسور أن نوضح لماذا لا يهتم الفنان عادة بالتوصيل عن وعى ؟ ولماذا يركز همه على الاخراج السليم للعمل الفنى سواء كان هذا العمل مسرحية أو قصيدة ، تمثالا أو لوحة ، غير عابىء فيما يبدو بمقدرة هذا العمل على التوصيل ؟ ان أول شىء يهتم به الفنان هو أن « يجسد » فى عمله التجربة المعنية التى تعتمد عليها قيمته ، فيجعل العمل الفنى مساويا للتجربة ومعادلا لها الى أبعد حد ممكن ·· وفى حالات عدة يشغل هذا الاهتمام كل فكر الفنان بحيث انه لو شتت انتباهه وعنى بالتوصيل لكان لذلك أوخم العواقب على عمله الجاد ·· فليس فى امكانه أن يتوقف عن العمل ويتساءل عماذا كان الجمهور المتلقى ســـيرضى عن عمله أو سيتجاوب معه ·· اذن من الحكمة أن يصرف الفنان نظره عن هذه الأمور ، بل ان أولئك الفنانين الذين يبدو عليهم أنهم يهتمون بعملية التوصيل من أجل التوصيل ، انهم عادة فنانون من الدرجة الثانية (هذا طبعا باستثناء بعض كبار الفنانين الذين ربما كان شكسبير فى رأينا واحدا منهم) ·

ولكن احساس الفنان بأنه لا يهتم بعملية التوصيل والتزاماتها لا يقلل من شأن التوصيل فى عمله فى نظرنا ، الا فى حالة اعتقادنا بأن النشاط الشـــعورى أو الواعى هو الجانب الوحيد الذى نهتم به ·· واذا تمنا باستثناء بعض الحالات الخاصـــة لتبين لنا أن للعمل المتقن قدرة على التوصيل أكثر مما للعمل غير المتقن ، ودرجة التعادل بين العمل الفنى وبين التجربة الفنية الخاصة هى فى حد ذاتها معيار لمقدار ما يحدثه العمل الفنى من تجارب وأحاسيس مماثلة عند الآخرين ·

واذا حصرنا بحث المشكلة فى نطاق أضيق لوجدنا أن عدم اهتمام الفنان بعملية التوصيل كاحدى غاياته الرئيسية وانكاره للأثر الذى تحدثه فى نفسه رغبته فى التأثير فى الآخرين لا يدلان مطلقا على أن التوصيل ليس فى حقيقة الأمر هو غايته الرئيسية · وربما وجدنا فى انكاره لهذا برهانا على أن التوصيل ليس غايته الرئيسية لو كانت نظرتنا السيكلوجية من السذاجة بحيث لا تهتم بالدوافع اللاشعورية ·· ولكن اذا أخذنا بأى تفسير واف للسلوك الانسانى لوجدنا أن انكاره ليس برهانا على الاطلاق بل يصعب علينا أن نصدق أن صلاحية التوصيل ليست عنصرا هاما فى اتقان الاخراج الفنى الذى يفترض الفنان أنه شىء يختلف تماما عن عملية التوصيل ، وبالذات عندما نجد الفنان يهتم دائما بالموضوعية التى لا تحمل أية اهتمامات شخصية ، بحيث يكون عمله عبارة عن تكوين خاص لايخضع لنزوات الفنان العابرة ، واضعا فى اعتباره دائما أن العمل يقوم على العناصر التى من شأنها احداث أثر موحد فى دوافعنا ·· وبالذات عندما نلقى بنظرة الى ندرة الأعمال الفنية الخاصة التى ترضى الفنان وحده ولا يدركها أى شخص آخر سواه ، والى أن عمومية العمل الفنى لها علاقة وثيقة بمدى رضا الفنان شخصيا عن العمل الذى قام بانتاجه ··

ولسنا فى حاجة الى التأكيد بأن الدافع اللاشعورى عند الفنان هو دائما الرغبة فى القيام بعملية التوصيل مميزين هذه الرغبة عن رغبته فى خلق شىء احدى خصائصه أنه صالح للقيام بعملية التوصيل ·· »

والنقد لا يلقى بالا الى الدوافع التى يعترف بها الفنان أو ينكرها ، لأن الذى يهمه هو أن فى عمله الفنى تكمن المقدرة على التوصيل فى أغلب الأحيان ·· وهى العملية التى تضمن اثارة خاصية الاستيعاب والتلقى عند الجمهور ·· ولعل المنهج الدرامى الذى يتبعه لطفى الخولى يتفق فى نواح كثيرة مع منهج آ · ا · ريتشاردز النقدى وخاصة عندما يقول لطفى الخولى فى مقدمته لأولى مسرحياته : « قهوة الملوك » :

« بات من تقاليدنا أن ندق الطبول على الصفحات الأولى لكل عمل أدبى يصدر ، اما فى صورة مقدمة من الكاتب الخالق أو تعليق ناقد ·

وفى رأيى أن هذا التقليد يتعارض مع طبيعة العمل الادبى ·· فهذا العمل ليس « نصا قانونيا » لابد من أن يصاحب تشريعه مذكرة ايضاحية تفسره وتشرحه ، أو « تحقيقا اجتماعيا » يتلازم فيه رصد الحقائق بالتعليقات المباشرة ··

العمل الأدبى فى حقيقته كائن حى · والكائن الحى فى غير حاجة الى مقدمات تحلل وتشرح : عند مواجهته للحياة · ومن هنا وجب أن يستقبله القراء كما ولده أبدع منتجه عاريا من أردية التعليقات والمقدمات

·· ان حركته الذاتية فى المجتمع والتجاوب المتبادل بينه وبين الناس وبينه وبين ظروف عمره ، هى وحدها التى تفصح عن لونه وتكشف مراميه وأهدافه وتحدد وضعه وموقفه من الانسان والحياة والفن على السواء ،

أى أن لطفى الخولى يؤمن بأنه يتحتم على أى عمل فنى أن يملك المقدرة الخاصة به على التوصيل حتى يفهمه الناس ويتمكنوا من استيعابه ·· ولذلك يرفض أية أدوات خارجة عنه من شأنها مساعدته على أن يصل الى الجمهور ·· وقد ألزم لطفى الخولى نفسه بهذا المنهج فيما يختص بمضمونه الاشتراكى الذى أحتوته أعماله المسرحية · ·فنحن نستطيع ان نلمس بوضوح الروح الاشتراكية التى تسرى فى نسيج أعماله وخلاياها ، ولكننا لا نستطيع فى نفس الوقت أن نضع أيدينا على دعاية صريحة لها ، مثل الروح فى جسد الانسان تبرهن على أنه حى يرزق لكننا لا نستطيع ان نضع أيدينا عليها لأننا لا ندرك سرها ·· وهكذا تختلف عملية التوصيل فى الفن عنها فى العلم ·· فالعلم يقدم لنا الحقائق التى تقبل كل الاحتمالات والافتراضات ·· وكذلك فهى تصل الى الجمهور مجردة ·· وغالبا ماتصل الى العقل ويقف تفاعلها عند هذه الحدود ·· واذا تفاعلت مع العاطفة فهو تفاعل محدود ومؤقت لأن الاهتمام مركز أساسا على الحقيقة العلمية كوسيلة الى غايات أخرى ·· وهذا مايحدث عندما نناقش المذاهب الاشتراكية فى ميادين الاقتصاد والفلسفة والسياسة والاجتماع ·· أما عندما تنضوى الاشتراكية تحت لواء الفن فانها فى توصيلها تتخطى منطقة العقل الى الوجدان الشعورى واللاشعورى عند الانسان ، لأن الشكل الفنى للاعمال المسرحية يعيد صياغة أحاسيس الجمهور قبل أن يحاول تغيير أفكاره ·· وان كان هذا الفصل يعالج المضمون الاشتراكى فى مسرح لطفى الخولى فهذا لا ينفى أنه سيدرس فى نفس الوقت الشكل الفنى الذى ينبع من هذا المضمون ومدى التعادل بين التجربة الفكرية والخلق الفنى ··

فى مسرحية « قهوة الملوك » يبلور لطفى الخولى الارهاصات الخفية التى تكمن داخل المجتمع الاقطاعى المتحلل وكيف تدفعه دفعا الى الاشتراكية بمفهومها الغريزى والبدائى البحت ·· فنحن اذا تركنا جانبا المذاهب الفلسفية والفكرية والاقتصادية والعقائدية والاجتماعية والسياسية التى تحلل الاشتراكية وتدرسها ، وجدنا أن الاشتراكية بمفهومها التلقائى ودلالاتها البدائية ليست سوى اتحاد قوى الشعب العامل فى مواجهة أية محاولة تقوم على استغلالها مهما قويت حجتها ·· وقد تحدث خلافات بل وصراعات بين قوى الشعب العامل، ولكن سرعان ماتذوب هذه الخلافات والصراعات فى مواجهة المحاولات الاستغلالية التى تقوم بها الفئات الحاكمة والاقطاعية والرأسمالية والبورجوازية السائرة فى الركاب ·· والصراع الذى يشكل بناء مسرحية « قهوة الملوك » هو الصراع الذى يدور بين سكان الحارة الشعبية بحى عابدين وبين سلطات الحكومة التى تقوم بتنفيذ أوامر القصر الملكى المرتبط بالاستعمار البريطانى ··

واذا كانت هناك صراعات دائرة بين سكان الحارة ، مثل تلك التى دارت بين بدوى أفندى والمعلم شـــهدة حول الزواج من الأرملة الجميلة الفقيرة أم خليل ، واذا كانت هناك أنماط اجتماعية مريضة مثل بدوى أفندى الذى يعيش على الذهاب الى المآتم والقيام بالتعزية فى ميت لا يعرفه مقابل ما يأخذه من سجائر ومعونات اقتصادية من أهل الميت الذين يتأثرون لبكائه الحار ، فلا تدل هذه الصراعات والأنماط المريضة الا على حالة التميع التى بلغها المجتمع الرازح تحت وطأة الاستعمار والاقطاع ٠ ٠ولأن الطبيعة البشرية تقوم على الصراع ، فانه اذا لم يتجه هذا الصراع الوجهة الصحية التى تخدم مصالح المطحونين فانه يتحول اليهم ليطحنهم أكثر وأكثر ، لأن الصراع فى هذا مثله مثل النار تأكل نفسها اذا لم تجد فى سبيلها ما تأكله ولذلك عندما تمت المواجهة بين الشـــعب والســـلطة ينسى الأفراد كل دوافع الصراع بينهم ويتحولون الى رجل واحد فى صراعهم ضد السلطة الطاغية ٠٠ ولا يترك لطفى الخولى صراع الحارة ضد محاولات القصر ـ الذى حاول هدم منازلها لتحويلها الى شارع يؤدى اليه ـ غير متصـــلة بالخلفية الاجتماعية العريضة ٠٠ بل يربطه عن طريق نداءات بائع الصحف من أول المسرحية حتى يمهد الجمهور ذهنيا وعاطفيا للجو الذى ستدور داخله الأحداث فوق المنصة :

بائع الصحف : الأهرام ٠ الاثنين والدنيا ٠٠ المصرى ٠ اقرأ حادثة الخمارة ٠٠ أخبار مظاهرة الاسماعيلية (يلقى بنظرة فاحصة داخل المقهى ويسأل سيد) هو بدوى أفندى ماجاش ؟

سيد : (سيد يجيبه بالنفى بهزة من رأسه وهو يصيح بصوته المطوط) واحد قديم ٠٠ وآدى اثنين كمان يبقوا تلاتة جنزابيل ٠٠

الريس حنفى : (مستكملا حديثا) والعمل يا أستاذ ؟

الأستاذ سليم : ماهو أنا ماأقدرش أكتب لكم كل شىء ٠٠ محاضر ٠٠ منشورات فى كل وقت ٠٠ خطر يا حنفى خطر ٠٠ أنا مفروض محامى النقابة وبس وأنت عارف اليومين دول الواحد لازم يحتـــاط ٠٠ أحسن خسايرنا كترت ٠٠ خصوصا بعد مظاهرة امبارح ٠٠

الريس حنفى : عندك حق ٠٠ لكن نعمل ايه فى حالتنا ٠٠ [illegible] اللى ظروفه كويسة من العمال يادوب يعرف يفك الخط ٠٠

الأستاذ سليم : يا أخى اتعلموا وعبروا عن نفسكم بالكتابة ، زى ما بتعبروا باللسان ٠٠

الريس حنفى : ما احنا بتنعلم فعلا يا أستاذ سليم ·· لكن المسألة عايزة وقت ، وانت عارف اللجنة خلت نقابتنا مسئولة عن عمال المنطقة دى ·· منطقة بسلامته (يشير الى القصر الملكى) ·

وبذلك تسير الأحداث على مستويين أحدهما درامى والآخر اجتماعى ·· ولايعنى هذاالفصل بينهما، ولكنه مجرد افتراض نقدى لأغراض التحليل، لآن النسيج الدرامى يؤكد لنا أن التحلل الذى بلغه المجتمع ايذانا بنهايته لاكبر دليل على الجنين الذى لم يخرج بعد الى الدنيا ·· وذلك مافعله تشيكوف فى مسرحياته التى جسدت تحلل المجتمع الاقطاعى فى روسـيا القيصرية ·· ولكن هناك نبرة متفائلة فى مسرح لطفى الخولى غير تلك النغمة المتشائمة التى تميز الايقاع الدرامى فى مسرح تشيكوف ، لان تشيكوف كتب مسرحياته ومات قبل الثورة الاشتراكية فى روسيا ·· بينما كتب لطفى الخولى مسرحيته هذه وهو يرى الاشتراكية وقد تحولت الى واقع ملموس متمثل فى الاصلاح الزراعى، وتحديد الملكية وتأميم المرافق الحيوية ·· فاذا اعتبرنا مسرح تشيكوف مرثية جميلة للمجتمع المندثر فان مسرح لطفى الخولى يعد أنشودة للمجتمع القادم والقائم على الكفاية والعدل بدليل أن بدوى أفندى يتحول الى مجاهد وطنى عندما يســجن ويقابل باقى المجاهدين من أجل مجتمع جديد ·· وفى السجن يقرر التخلى عن وظيفته الحقيرة التى يتكسب فيها من دموعه التى يذرفها على أموات لا يعرفهم :

بدوى أفندى : (بانفعال شديد) وحياة راسى وراسك سرقة ·· الحرامى من دول يمد ايده يسرق الخزنة ·· المحفظة ·· الغسيل ·· واحنا بنسرق قلوب الناس وطيبتها بدموع مزيفة ·· زى الفلوس الرصاص ·· برانى ··

عم موسى : (مأخوذا) برانى ؟

بدوى أفندى : طبعا برانى ·· الدموع الحقيقية ياموسى ، عمرها ماتخرج من العين بس دى بتنزل من القلب ·· أنا ·· أنا عن نفسى مش تاجر دموع ·· أنا أنا حرامى ·· كنت باســـرق نفسى وعمرى وعفيتى و ·· والناس الطيبين ·· أسكت ·· أسكت ياموسى ·· دى مش شغله ·· الشغل عرق وانتاج ··

وبعد ذلك يتصارع الاتجاه التقليدى القديم ممثلا فى عم موسى مع الاتجاه الوطنى الجـديد ممثـلا فى بدوى أفندى ·· الأول يؤمن بالقدر والاستسلام والايمان بالقسمة والنصيب والرضـــوخ لما تأتى به الأيام وصروف الدهر ·· والثانى ينادى بالثورة والتخطيط من أجل مستقبل أفضل غير واضع فى اعتباره أية غيبيات أو تهويمات من شأنها نشـــر

الضباب والبلبلة وتشتت الذهن ·· وقد انتشرت الروح الجديدة التى يبثها بدوى أفندى فى كل أرجاء الحارة لدرجة أن المعلم شهدة - غريمه فى حب أم خليل - قد أعجب به أخيرا بعد أن رأى فيه شخصا شجاعا لا يهاب السجن ويؤمن بالمبادىء التى يؤمن بها كل المخلصين من أمثال الريس حنفى والأستاذ سليم :

عم موسى : أستغفر الله فى قلبك · وبعدين معاك يابدوى أفندى · ربنا هو اللى كتب عليك الفقر والستر · وكتب على غيرك الغنى يا أخى ·

بدوى أفندى : يا خالق الكون · ياناس ماتصدقوش حاجة من دى ·· ده كله تزوير فى تزوير ·· كله وحياتكم علشان مانفتحش بقنا · علشان نفضل كده مترбطين من غير رباط ·· تعرفوا ليه ؟

عم موسى وسيد : (فى وقت واحد) ليه ؟
(بدوى أفندى يتبادل النظرات مع الأستاذ سليم الذى يشجعه على مواصلة الحديث) ·

بدوى أفندى : أقول لكم ليه ·· الحكاية انه ·· لا · لابد أحكى لكم من الأول ·· شوفوا الشعب فى كل بلد ·· أيها بلد ·· هو صاحب كل شيء · كل حاجة · والحكومة زى ما تقولوا وكيله عنه ·· والوكيل لازم يسمع كلام الأصيل ·· فاذا لم يسمع ·· (تترامى الى الأسماع جلبة المعلم شهدة ثم دخوله مع بعض العمال ·· يضيع صوت بدوى فى الجلبة فلا يسمع) ··

المعلم شهدة : اتفضلوا · اتفضلوا ·· اعملوا قعده ·· اعملوها وقفة ·· القهوة قهوتكم ·· ويا عوزال فلفلوا ·· اتفضلوا ·· الريس حنفى جاى على طول ·· كراسى هنا ياسيد ··

وبعد ذلك يقوم المعلم شهدة بتغيير اسم مقهاه من « قهوة الملوك » الى « قهوة العمال » ايذانا بانتصار قوى الشعب العامل ·· ولم يحط لطفى الخولى حدثا مثل تغيير اللافتة بهالة من الشعارات الرنانة حتى لا يحدث نشازا فى أيقاع الأحداث ، لأنه اعتمد على التعبير من خلال خلايا النسيج الدرامى للمسرحية ·· ولذلك لم يحدث أن ذكر لفظ الاشتراكية على لسان أحد من الشخصيات سواء بالمدح أو بالذم ·· ولكننا أحسسنا بها تسرى فى الجو العام للمسرحية وهذا ما يحدث أثرا أكثر فاعلية فى نفس المتفرج لأن الفكرة تتسلل الى وجدانه عن طريق اعادة تشكيل أحاسيسه تجاه العمل الفنى من خلال شكله الفنى الخاص به ·· وبالتالى لا يشعر أنها مفروضة عليه كما يحدث فى المسرحيات الاجتماعية عادة عندما نجد الشخصيات وهى تذكر الجمهور من حين لآخر بالفكرة التى

يدور حولها مضمون المسرحية ‥ وغالبا ما يرفض الجمهور الفكرة اذا زاد الالحاح بها عن حده ، لأن الالحاح مرتبط دائما بالضجر والملل والسأم ‥ وهكذا يكون التأثير الذى يحاول الكاتب احداثه فى نفس جمهوره تأثيرا عكسيا ‥ وطبقا لهذا لم نجد بدوى أفندى بعد أن اختلط بجمهور المثقفين الثوريين فى السجن يردد شـــعارات الاشــــتراكية والاتحاد والديمقراطية والثورة ، لأن ثقافته لا تؤهله لاستعمالها ‥ ولو استعملها لكان مثل الببغاء الذى يردد ألفاظا لا يدرك معناها وبالتالى يصبح الموقف كاريكاتيريا أو عبثيا فيفقد بالتالى دلالته الدرامية ٠ ولهذا نجد بدوى أفندى يتكلم عن هذه الشعارات ولكن أسلوبه الخاص الذى آمن به بعد خروجه من السجن واختلاطه بالمكافحين :

بدوى أفندى : تمام ٠ هو ده المهم ‥ أنت لوحدك ‥ وأنا لوحدى ‥ زيرو لوحده ٠ صفر ٠ ولا حد فينا يوصل لحاجة ٠ تروح فين ياصعلوك بين الملوك والانجليز واصحاب الأرض ومال قارون ؟ هم فى أيديهم القوة والمال والسلطة وكل شىء ٠ مافيش بنى آدم لوحده يقدر يقف قدامهم ٠ لكن بنى آدم ٠ مع بنى آدم ٠ كل الشعب لو اتحد ٠ لو اتكتل يقدر يقف وياخد حقه ‥

سيد : (مقاطعا) على رأى المثل ‥ الكترة تغلب الشجاعة ٠

بدوى أفندى : عليك نور ٠ وادينى عقلك بقى ‥ لما يكونوا كترة وشجاعة وحق مع بعض ويصبحوا يوم يلاقوا العمال والمحامين والفلاحين والدكاترة والكناسين والطلبة والقهوجية و ‥ وكل البنى آدمين يد واحدة ‥

وما يتكلم عند بدوى أفندى ليس سوى اتحاد قوى الشعب العامل ولكن بطريقته الخاصة ٠ ولذلك كان مقنعا دراميا ‥ وفى نهاية المسرحية يحاول لطفى الخولى تأكيد انتصار العمال على بيروقراطية ناشد أفندى وتهويمات عم موسى ‥ ولكن اللمسة الأخيرة التى يضيفها الكاتب الى المسرحية كانت دخيلة بعض الشىء على النسيج ‥ صحيح أنه مهد لها من خلال كفاح العمال من أمثال الريس حنفى ولكن العامل الذى جاء فى نهاية المسرحية ليجلس فى المقهى بملابسه الزرقاء فى استرخاء واضعا ساقا على ساق فى اعتزاز وثقة كان ممثلا لكل العمال ‥ ولم يكن له دور شخصى فى أحداث المسرحية ‥ أى أن لطفى الخولى بعد أن بذل ما فى وسعه أثناء كتابته للمسرحية لكى يجسد المواقف ويبلور علاقاتها الحية بالشخصيات نجده فى نهاية المسرحية يترك هذا التجسيد الخاص الى التجريد العام مما يجعلنا نشعر بنشاز فى الايقاع ، لأن تغيير المنهج الدرامى فجأة لابد أن يؤثر على الشكل الفنى للمسرحية ‥ ونحن لا نفرض على الكاتب منهجا واحدا فى خلقه للنص لأن له الحرية المطلقة

فى اختيار ما يشاء من المناهج الدرامية سواء أكانت تجريدية أو سيريالية أو طبيعية أو واقعية أو اجتماعية أو كوميدية أو هزلية أو تراجيدية أو ميلودرامية ·· الخ ·· ولكن يجب ألا نحس بالنقلات من منهج لآخر وخاصة عندما يحتم المضمون الدرامى مثل هذه النقلات ، لأن الاحساس بالنقلة يفسد هارمونية الشكل ويشعر المتفرج بعدم تطابق المضمون مع الشـــكل وفقدانهما للتعادل الموضوعى ·· وفى هذه اللحظة يبدو تدخل الكاتب الشخصى سافرا لأن منهج التجسيد الدرامى الذى اتبعه توقف به عند مشارف النهاية ولم يسعفه باضافة اللمسة الأخيرة مما اضطره الى تأكيد ما ورد فى المضمون بأسلوب دخيل على طبيعة النص :

الريس حنفى : حشيش ايه ياراجل · هات سيجارتين هوليود هات ·· خلينى ألحق الناس ·· يا أخى أصحى بقى وفوق ·· دى الدنيا حواليك بتغلى وتفور ··

(الريس حنفى يغادر المكان مسرعا وهو يشعل سيجارة ·· الضجة الشعبية لاتزال مسموعة) ·

ناشد أفندى : (وهو يكتب) ونخطر عزتكم بموجب هذا تغيير اسم قهوة الملوك الى قهوة الـ ···· العمال (بتردد لحظة ثم يهب واقفا ويقول بتأفف) العمال ·· وأنا أيه اللى يحشرنى فى اللخبطة دى هيه ·· (يمزق الورقة وينسحب من المكان) من الملوك للعمال ·· بقى ده كلام ·· من الملوك للصنايعية ؟ · (سيد يقدم فنجان قهوة الى عم موسى المتكور فى حســـرة على معقده ونظره معلق باللافتة فى وجوم) ·

سيد : الله · هو ناشد أفندى راح فين ؟ قهوتك ياعم موسى ·

عم موسى : (وهو يقوم من مقعده كأنه يستيقظ من حلم مفزع) أنا خلاص معدتش عايز حاجة من ريحتكم ·· خلاص ·· خلاص ·· آه ·· الكالو ··

الى هنا والنسيج الدرامى يتشعب بدافع من الفكرة الذى تكمن وراء الشكل ، ولكن الكاتب يحس أن الشكل الذى اتبعه لن يقدم النهاية النابعة منه ولذلك يلجأ الى اضافة لمسة خارجية عندما يهب عم موسى مغادرا المقهى وهو يشد قدميه شدا فيصطدم بعامل آت للمقهى فى ملابســـه الزرقاء :

العامل : واحد شاى بالحليب ياسيد ·

سيد : حاسب على نفسك ياعم موسى · اوعى الباشا يمشيك كتير أحسن الكالو يتعبك ·· (للعامل) شاى بالحليب يا أوسطى ؟ (للنصبة فى نداء مرح) وعندك واحد بالحليب لـ ·· لصاحب الجلالة ··

وينزل ستار الختام والعامل يجلس بملابسه الزرقاء فى استرخاء واضعا ساقا على ساق فى اعتزاز وثقة مؤكدا انتصار البروليتاريا ، واذا كان اصطدام العامل بعم موسى يعنى اصطدم عالم الكفاح بعالم التهويمات فقد ربط اللمسة الدرمية الأخيرة بنسيج المسرحية الى حد ما ·· ولكننا مازلنا نشعر بنشار فى ايقاع الأحداث لأن المضمون طغى على الشكل الذى توارى فى نهاية المسرحية بعد أن ظل يعبر عنها طيلة توالى أحداثها ومواقفها ·· ولكن هذه اللمسة الأخيرة لم تعتور النسيج الدرامى الذى ساد المسرحية وخيوطها ، لأن لطفى الخولى اعتمد على القصص الجانبية فى تجسيد جزئيات المضمون ولذلك عندما أوشكت المسرحية على الانتهاء تجمعت فى الذهن هذه القصــص الجانبية وترابطت بحيث برز معناها الدرامى جليا ·· مثل الفنان التشكيلى الذى يقوم بتوزيع لمسات فرشاته على فراغ اللوحة · ·فاذا أخذنا كل لمسة على حدة لم نجد لها معنى مستقلا بذاتها ·· ولكننا اذا نظرنا الى اللوحة التشكيلية ككل لتكامل المعنى الفنى لها بحيث تنبض بالحيــاة من خلال العــلاقات الحية بين مختلف اللمسات ··

ولاشك أن لطفى الخولى من الكتاب المسرحيين الذين يؤمنون بقداسة المضمون الفكرى · فهو يعتقد أن أسلوب الفنان وحده لا يكفى ، فاذا كان الأسلوب عملية ارادية تنظيمية تسمح للفنان بالتحكم فى أدواته التشكيلية، الا أن الصنعة والأسلوب لابد أن يكونا فى خدمة فكرة أو مضمون أو نظرة خاصة الى العالم ، فالفنان ذو الأسلوب الخاص هو من تبدو فى أعماله علاقة حية من نوع خاص بينه وبين العالم · كذلك فان الفن امتلاك للواقع وانتصار على القدر ولا يقتصر على تقبل الواقع ·· فمن طبيعة الفن محاولة امتلاك المكان والزمان والممكن وانتزاعها من دائرة العالم الذى يتحكم فيها ويسيطر عليها ·· ان كل فن خلاق هو فى صميمه صراع ضد القدر وضد الاحساس بما يحمله الكون من عدم اكتراث بل وتهديد للانسان، وبمعنى آخر صراع ضد الأرض وضد الموت ·· وعندما يستطيع الفنان احالة الفناء الى شىء انسانى يجعل للشىء صفة الوجود · أى عندما يستطيع أن يضفى على عمله الفنى مثلا لغة جديدة لم تكن موجودة فى الواقع وفيما يحيط به ، فيصبح العمل الفنى عندئذ شيئا آخر يستحيل فيه الفناء والفوضى وعدم التحديد وانعدام المعنى الى شىء انسانى يفلت من طائلة الفناء ، عندئذ يكون الفنان قد قدم لنا فنا انسانيا خالدا ·

واعتمادا على هذا المفهوم للفن اســتطاع لطفى الخولى أن يحل مشكلة العلاقة الحساسة بين الفن والاشتراكية ، لأن الواقعية الاشتراكية واصرارها على أن الانسان وعمله يجب أن يحتلا مركز الصدارة فى العمل الفنى كانت من الأسباب الرئيسية التى دفعت بالأعمال الفنية فى كثير من البلاد الشرقية الى مستوى غير لائق ، لأن الالتزام الفنى تحول الى نوع من الالزام الفكرى ذلك لأن أدباء الواقعية الاشتراكية لم يروا الأعمال

الفنية الا فى ضوء النظرية الماركسية والحقائق الاقتصادية ، وهى كلها قواعد مسبقة ومرتبطة قبل الشروع فى خلق العمل الفنى ، ونتج عن ذلك أن فقدت الأعمال الفنية قدرتها على الاستكشاف والارهاص بما يحمله المستقبل القريب أو البعيد من أجنة الميلاد الجديد ٠٠ وتحولت الى نوع من التصوير الفوتوغرافى الممزوج بالنصـــائح والحكم والارشـــادات والشعارات التى تهلل فى سذاجة لانجازات الاشـــتراكية ٠٠ ولعل روح العصر الذى سيطرت فيه الاشتراكية قد أوحت الى النقاد من أمثال ايليا اهرنبرج لكى يقول عام ١٩٤٥ : « انالقلق رذيلة برجوازية لا يجب أن تصيبنا ونحن نعيد تشـــييد مجتمعنا » ٠٠ لأن اهرنبرج يؤمن بالوظيفة الاجتماعية للأدب على أساس أنها الهدف الوحيد له ٠٠ فالأدب يسير نحو هدف واضح وبطريقة مخططة ومدروسة ٠٠ وطالما أن كل شىء مخطط فلا داعى أن يعبر الأدب عن أى قلق أو حيرة ٠٠ وكأن اهرنبرج يتصور أنه فى امكان الواقعية الاشتراكية أن تحيل النفس البشرية الى نوع من العينة المعملية بحيث يستطيع أن يدرسها ويحللها من خلال مجهره العقائدى ٠٠ ولكنها نظرة متوغلة فى التفاؤل الطفولى ، لأن تطلعات النفس البشرية لا يمكن أن تحد بتقاليد أو عادات أو عقائديات ٠٠ واذا كانت الواقعية الاشتراكية قد استطاعت القضاء على الميتافيزيقيات والغيبيات والتهويمات فقد تطرفت الى النقيض الآخر المتمثل فى التقنين والتصنيف والتخطيط بكل ما تحمله هذه الكلمات من تحديد وتقييد ٠٠

ولم يحاول لطفى الخولى أن يسير على نهج الواقعية الاشتراكية فى الدعاية المباشرة والساذجة بل احترم الشكل الفنى لمسرحيته وبذلك تجنب الالزام الفكرى وربط نفسه بالالتزام الفنى الذى يعالج كل مظاهر الحياة من خلال شعور الفنان بالمشكلات الحالية للغته وأسلوبه واقتناعا بأهميتها ورغبة أكيدة فى حلها من داخل العمل المسرحى نفسه ٠٠ ذلك هو أسلوب الفنان الذى يحافظ على كيانه كفنان وبالتالى يستطيع أن يخدم الثورة والتقدم والاشتراكية على المدى الطويل ٠٠ ونحن اذا حكمنا على لطفى الخولى بأنه كاتب تقدمى فى مجال المسرح فنحن نقصد بهذا التقدمية الفنية التى تقوم على الابتكارات الجديدة فى ميدان التشكيل الدرامى ٠٠ ونحن نؤمن بأن ثورية المضمون لابد وأن تتخذ شكلا تقدميا ، اذ لايمكن فصل الشكل عن المضمون لأن الاثنين واحدا ، وتقسيمهما الى مايسمى بالشكل والمضمون هو مجرد افتراض نقدى لأغراض التحليل ، لأنه بعد الانتهاء من عملية التحليل النقدى لابد أن يتبلور العمل الفنى فى ذهن القارىء كوحدة قائمة بذاتها ٠٠

ولكن هذا يثير قضية محيرة مصدرها أن الأسلوب المؤدى الى ثورية المضمون يختلف عن ذلك الذى يحقق لنا ثورية الشكل ٠٠ ولنأخذ المضمون الاشتراكى عند لطفى الخولى دليلا على ثورية المضمون ٠٠ فالاشتراكيون يؤمنون بأن الاشـــتراكية هى أكثر النظم ــ الاجتماعية والســـياسية

والاقتصادية ـ تقدمية وثورية ·· وبالتالى فان المسرحيات التى تتخذ منها مضمونا لها هى مسرحيات ذات مضامين ثورية تقدمية تنظر الى التطور على أنه سـنة لا يمكن الهروب منها ، بل ويجب مسـاعدتها فى تحقيق أغراضها من أجل حياة أفضل للجيل الحالى ومستقبل أسـعد للاجيال القادمة ·· ولذلك فان الأفكار التى يحتويها مثل هذا المضمون تدور كلها حول التطلع الى المستقبل والتفاؤل بما تأتى به الأيام وتحكم الانسان فى مصـيره واثبات ارادته فى مواجهة القـدر وتجاهل كل الميتافيزيقيات والغيبيات والتهويمات ·· وفى المضمون الاشتراكى الأصيل نجد أن مثل هذه الروح المتفائلة ليست من قبيل الدعاية الرخيصة أو أداة من أدوات رفع الروح المعنوية للجماهير العريضة من الشعب ·· ولكننا نجدها تسرى فى نسيج المسرحيات فتحيلها الى نبض حى يوحى بحرارة الحياة ·· هذا هو ما نعنيه بثورية المضمون ··

أما ثورية الشكل فتتركز فى الابتكارات والأدوات والأساليب الجديدة لاستخدام العناصـر التقليدية ومحاولة ادخال عناصر أخرى من الفنون الأخرى مثل الموسيقى والشـعر والنحت والتصـوير وتحطيم القواعد التقليدية وخاصة وحدات أرسطو الثلاث والحدث ذو البداية والوسـط والنهاية ·· وأكبر دليل على مثل هذه المحاولات الأعمال السـيريالية والتجريدية والعدمية والعبثية والرواية الضـد ·· ولنأخذ كلام آلاب ـ روب جرييه الذى قاله عام ١٩٥٧ بصدد تعليقه على الشكل الثورى الذى يجب أن يتخذه كل فنان يهدف الى الجديد فى ميدان الفن ·· يقول :

« بالرغم من اقتناع الفنان العميق بالثورة وبرغبته الأكيدة فى العمل كأحد جنود هذه الثورة ، فان الفن لايمكن أن ينحدر الى درجة أن يصبح وسيلة لخدمة قضـية تتعداه مهما كانت هذه القضـية عادلة ·· الفنان لا يضع شيئا فوق عمله ثم هو يدرك تماما أنه لايستطيع أن يخلق الا من أجل لا شيء ·· » ··

وهذا المنهج الذى يتبعه الكثير من كتاب أوروبا عامة وفرنسا خاصة من أمثال ناتالى ساروت وميشيل بوتور ومارجريت دورا وروبير بانجيه وكلود سيمون وغيرهم يؤكد عدم امكانية استمرار الأشكال الفنية القديمة وضرورة التطلع الى أشكال أخرى ·· ونفس الروح تقريبا نجدها فى أعمال أصحاب المدرسة العبثية من أمثال صمويل بيكيت ويوجين يونسكو وارتور آداموف وغيرهم ·· فنحن نقرأ أعمالهم فنجد أشكالا فنية لم ترد علينا من قبل ·· هذه الأشكال التى تعبر عن ثورة عارمة ضد الأشكال التقليدية ·· فنحن لا نعرف على سبيل المثال من هم أشخاصهم على وجه التحديد ولا نرى شيئا واضحا ولا نفهم شيئا مما تقوله هذه الشخصيات التى تتحرك فى جو غامض مبهم غريب علينا · ولعل الدراسة التى نشرها

كلود موريناك فى باريس ١٩٥٨ عن « اللا أدب المعاصر » خير ما يلقى الضوء على ثورية الشكل فى مثل هذه المدارس الحدثة والمعاصرة ٠٠

وثورية الشكل عند هؤلاء الكتاب ترهق القارىء ولا تريحه أبدا ٠٠ لايكاد تمضى الشـــخصية فى الحديث حينا حتى تســتطرد فى حكايات وذكريات واكتشافات وأكاذيب عن حياتها الخاصة والعامة ، حتى يدرك القارىء الملل والسأم والضجر والسخط والضـــيق ٠٠ وقد علق الناقد الفرنسى أندريه مارسيل على كتابات صمويل بيكيت بقوله : « يبدو لنا أن الهدف الرئيسى لصمويل بيكيت هو انشاء الكتاب الذى لا يكتب ، الكتاب الذى لا يمكن كتابته ٠ انها محاولة نحو المستحيل ، وهى مأساة فشل لا مفر منه : أكوام من الحطب تحترق وتملأ الجو دخانا فى أرض مبهمة مجهولة ٠٠ » ٠٠

ويستأنف أندريه مارسيل تعليقه على الأشكال الجديدة فى ميدان الرواية والمسرحية فيقول :

« ان الطراز الجديد من الرواية أو الرواية الضد يرمى الى اقناع الناس بضرورة الاعتراف بموقف الانكار الذى وقفه أصحاب هذه المدرسة من التقليد الفكرى الانسانى العام ٠٠ وهذا الانكار بدأ قبيل الحـــرب العالمية الثانية ، وصمويل بيكيت بطبيعة نشأته الخاصـــة يدعونا الى الاعتراف بمذهبه ومذهب من سبقوه اليه من الثائرين فى ميدان الأشكال الأدبية ٠٠ ويمكن أن نؤكد أن أولئك القصصيين الذين بذلوا أقصى مافى وسعهم لخلق أعمالهم الفنية على أساس عظيم من الاقدام والثورية والجرأة قد أحدثوا ثورة حقيقية فى تاريخ القصص ٠٠ ولكن يجب أن نلاحظ أن جهودهم هذه انتهت الى عكس ما أرادوا : لقد انتهت الى اثبات وتأكيد متانة الأسس التقليدية الانســانية والفنية التى صـــار عليها الناس منذ قديم الزمان ٠٠ » ٠٠

وهكذا نجد أن ثورية الشكل قد ارتبطت بالأعمال العبثية واللاروائية والعدمية والتشاؤمية التى تتنافى مع ثورية المضمون القائمة على وجود المعنى والتفاؤل بانجازات البشر من أجل مستقبل أفضل ٠٠ مما يتناقض تماما مع كلام صمويل بيكيت فى نهاية الجزء الثالث من ثلاثيته الذى كتبه تحت عنوان « الذين لا يسمون » :

« لا فائدة فى أن يقص الانسان على نفسه أقاصيص لشغل الفراغ الزمنى ٠ ان مثل هذه الأقاصيص لا تدع الوقت يمر ٠ لاشىء يمر أو ينتهى وهذا لا يهم على الاطلاق ، لأن هذه هى الطريقة التى خلقت بها دنيانا : ولذلك نجد الانسان يقص على نفسه مالذ له وطاب من الاقاصيص ، ثم يحكى لنفسه مايرغب ، وأثناء الحكاية تفقد الأقاصيص دلالاتها مع أنها

مازالت نفس الأقاصيص ، وبمعنى آخر : لا توجد أقاصيص على الاطلاق وانمايقوم الانسان بحكاية ماشاء على قدر ما تعى ذاكرته ٠٠ »

ولذلك أحالت ثورية الشـــكل الشخصيات التقليدية الى مجانين أو مشعوذين أو شياطين أو أشباح ٠٠ أى الى مخلوقات مفزعة تدور فى أذهانها أفكار رهيبة ٠٠ ويعلق الناقد ملفين فريدمان على أعمال صمويل بيكيت بقوله : « هذا مزيج من أعمال جيمس جويس ومارسيل بروســـت وعناصر أخرى لا أعرفها ٠٠ » والسؤال هنا : هل يمكن أن تؤدى ثورية الشكل الى ثورية تقدمية فى المضمون ؟ ٠ من الواضح أن المضمون فى أعمال مسرح العبث واللا معقول والعدم يدور حول الضياع الذى يعانيه الانسان وعدم العثور على معنى لوجوده حتى يومنا هذا ٠٠ وبهذا نستطيع أن نوصم المضمون هنا بالرجعية اليائسة من كل تقدم ٠٠

فهل يمكن أن نقدم مضموننا اشتراكيا داخل شكل فنى من أشكال العبث والعدم ؟! فى الواقع أن القضية محيرة الى حد كبير ولا تحتمل الأحكام الفاصلة ، ولكننا نحاول تحليلها فى ضوء المنهج الذى تتبعه هذه الدراسة والذى يقوم على استحالة الفصل بين المضمون والشكل ٠٠ وعلى هذا الأساس لا يوجد شكل جاهز يمكن أن يصب فيه المضمون ، لأن الشكل يتخذ ملامحه المميزة مع خروج المضمون الى النور لحظة بلحظة ٠٠ ولذلك فالكاتب يملك مطلق الحرية فى اختيار جزئيات الشكل وخلاياه دون الارتباط باتجاه محدد أو مدرسة معينة طالما أن هذه الجزئيات والخلايا تتفاعل مع المضمون فى كل لحظة من لحظات الخلق الفنى ٠٠ ولذلك يمكن أن يجمع الشكل بعض خصائص مدارس العبث ممزوجة بالملامح الكلاسيكية للشكل التقليدى بالاضافة الى بعض الخطوط من المدرسة الطبيعية أو الواقعية أو التعبيرية أو الاشتراكية النقدية أو الاجتماعية أو التجريدية ٠٠ الخ طالما أن هذه العناصر تعبر عن المضمون بالشكل الفنى ٠٠ وهذا ينطبق بالتالى على المضمون الاشتراكى أو أى مضمون آخر ٠٠ فيمكن للكاتب مثلا أن يعبر عن الخط الايجابى فى مضمونه بالأسلوب الطبيعى أو الواقعى أو الاشتراكى النقدى أو الاجتماعى بينما يعبر عن الخط السلبى بالأسلوب العبثى أو العدمى أو التجريدى ٠٠ وقد نهج لطفى الخولى هذا المنهج عندما استخدم الأسلوب الاول مع الشخصيات الايجابية من أمثال الريس حنفى رئيس نقابة العمال والأستاذ سليم المحامى الشـــاب وأم خليل الأرملة المكافحة وبدوى أفندى بعد أن علمه السجن كيفية الانضمام الى موكب المكافحين ٠٠ بينما استغل الأسلوب الثانى مع الشخصيات السلبية من أمثال ناشـــد أفندى والمعلم شـــهدة وعم موسى وبدوى أفنـــدى فى المرحلة التى سبقت دخوله السجن ٠٠ أى أن أسلوب معالجة المضمون يختلف من شخصية لأخرى ويختلف أيضا طبقا لاختلاف مراحل التطور التى تمر بها الشخصية ٠٠ وهذا ما أثبته لطفى الخولى فى مسرحيته الأولى « قهوة الملوك » ٠٠

في المسرحية الثانية « القضية » يعالج لطفى الخولى الصـــراع الدرامى الذى نشأ بين النزعة الاصلاحية التدريجية الممثلة فى شخصية الأســتاذ منجد أمين احدى المكتبات وبين النزعة الثورية الجذرية التى يمثلها عبده طالب كلية الطب ·· النزعة الأولى تعتمد على القانون التقليدى فى احداث التحولات الاجتماعية أما الثانية فتنادى بالثورة الشاملة فى احداث الطفرة الاجتماعية ·· وقد حرص لطفى الخولى على ألا يتدخل فى ترجيح كفة أحد طرفى الصراع على الأخرى الا من خلال الحتميات الدرامية والتشكيلية للمضمون الذى يعد تقدميا ليس لأن كاتبه تقدمى – وان كان هذا صحيحا فى ميدان الصحافة السياسية – ولكن لأن طرفى الصراع قد تفاعلا من خلال تقدم الأحداث وتواتر المواقف الى النهاية التى تؤكد انتصار النزعة الثورية الجذرية على النزعة الاصلاحية التدريجية ·· وهى النهاية التى حتمتها خيوط النسيج الدرامى للمضمون ولم يفرضها الكاتب من عندياته ·· وبعض الكتاب الذين يعالجون مضامين اجتماعية يلجأون أحيانا الى مثل هذا الفرض التعسفى حتى لا يتهمهم النقاد بالرجعية وفساد الوعى ·· ولكن هذا يدل على أنهم فقدوا سيطرتهم على أعمالهم عندما اتجهت الخطوط الوجهة التى يرفضونها ·· أى أن الجزئيات التى تبلور الرجعية كانت من الكثافة والثقل الدرامى بحيث رجحت كفتها عن تلك التى تجسد التقدمية مما يجبر الكاتب على ترجيح الكفة الأخيرة عن طريق تدخله الشخصى والمباشر والصريح ··

وهنا تثار قضية العلاقة بين تقدمية المضمون والاتجاه الفكرى العام للمؤلف ·· فلاشك أن الاتجاه الفكرى العام للمؤلف يؤثر على الأسلوب الذى يشكل به عمله ، ولكن يجب ألا يتعدى هذا التأثير حدود الروح العامة للصراع والا تحولت أعماله على اختلاف أنواعها الى مجرد تكرار ممل ورتيب لبعضها البعض ·· وهنا يتحتم عليه أن يكون مدركا لكل العناصر والخطوط واللمسات التى تتفاعل مع بداية العمل الفنى بحيث تسير بعد ذلك الى الهدف التقدمى الذى يقصده دون تدخل منه ·· فيجب عليه ألا يظهر لنا التحكم الرهيب الذى تمارسه الرجعية على شئون الحياة اليومية بحكم رسوخها وقواعدها الثابتة ثم يظهر فى مقابلها الاتجاهات التقدمية الوليدة التى لم تؤسس قواعدها الثابتة بعد ، وفى نهاية المسرحية نجد الاتجاهات التقدمية وقد انتصرت على الرجعية الراسخة دون مبرر من داخل المسرحية سوى أن الكاتب يريد ابراز اتجاهه التقدمى العام على حساب عمله الفنى ·· ونستطيع فى هذه الحالة اتهامه بالرجعية الفنية التى لا يمكن أن تنفصل عن الرجعية الفكرية لحتمية العلاقة الحية بين الشكل والمضمون ·· فاذا كان انتصار التقدمية على الرجعية انتصـــارا مزيفا ومصطنعا ومفتعلا فان هذا سيزين لأصـــحاب الاتجاهات التقدمية سهولة الانتصار مما يجعلهم يتقاعسون عن مواصلة الكفاح ومما يمنح الرجعيين فرصة الحفاظ على كيانهم وقواعدهم الراسخة ·· وبالتالى فان هذا الكاتب يعد رجعيا من حيث لا يعلم ··

واذا كانت القوى التقدمية فى الصـــراع الدرامى لا تملك المقومات الكافية لاحزار انتصارها على القوى الرجعية مما أدى الى هزيمتها ٠٠ وكان الكاتب من الاخلاص الفنى بحيث ترك الرجعية تنتصر على التقدمية طبقا لحتميات الصراع داخل عمله ،فانه يعد كاتبا تقدميا بمعنى الكلمة لأنه أبرز السلبيات والتناقضات التى تؤثر فى انطلاق القوى التقدمية نحو تحقيق أهدافها وبالتالى يمكن أن تتفادها فى صراعها مع الرجعية ٠٠ فما أكثر الانتصارات الرخيصة على الورق وما أكثر الهزائم الباهظة على الأرض ٠ ٠فالتقدمية وهى ابراز السلبيات والتخلص منها قبل الابتهاج بالايجابيات على طريقة « ليس فى الامكان أبدع مما كان » ٠٠ ولذلك لايمكن أن تكون تقدمية المضمون ذريعة لتدخل الكاتب برأيه الشخصى ٠٠ لأن هذا يعنى رجعية المضمون وأن الكاتب تدخل ليحيلها الى تقدمية مفتعلة . مما يعود بنا الى الحقيقة الأساسية التى تحتم عدم انفصال المضمون عن الشكل الذى يملك الحق كل الحق فى توجيه المضمون الوجهة التى تتمشى مع خصائصه وتفاعلاته بين خلاياه وشرايينه ٠٠

وقد حرص لطفى الخولى على هذه الحقيقة الفنية عندما شرع فى كتابة مسرحية « القضية » فبدت لنا الاتجاهات التقدمية والثورية التى يمثلها عبده طالب الطب أقوى وأكثر حيوية من تلك التى يمثلها الأستاذ منجد والتى تعتمد على الدور التقليدى الذى يلعبه القانون فى حياة الأفراد والمجتمعات ٠٠ وهو الفرق بين الجراحة الناجحة التى تستأصل العضو الفاسد من أساسه بحيث يصح الجسم كله بعد ذلك وبين المسكن الموضعى الذى يسكن ولا يعالج :

عبده : ٠٠٠٠٠ على فكرة أنا خلصت كتاب « المعذبون فى الأرض » كنت ناوى أرده لك لكن واحد زميلى فى الجمعية خده منى بالعافية فى الاجتماع امبارح ٠٠

الأستاذ منجد : حاسب ٠٠ حاسب ياعبده ٠٠ أنت موش ناقص بلاوى ٠٠ الكتاب أصله مصادر ٠٠ لكن فكرك أيه فى الكتاب : موش ثورى ؟

عبده : الكتاب عظيم ٠ لكن موش ثورى ٠ طه حسين خلاص بقى اصلاحى ٠٠ بعد عن الثورية ٠٠

الأستاذ منجد : بعد عن الثورية ازاى ٠٠ ده الكتاب بيدافع عن المظلومين والكادحين و ٠٠ وكل الهيصة بتاعتك دى ٠٠

عبده : (مقاطعا) مش كل دفاع عن الكادحين يبقى عمل ثورى يا أستاذ منجد ٠٠ طه حسين فى الكتاب بيطالب بالعطف على المظلومين ٠٠ بينادى الأغنياء بالاحسان على الفقراء ٠٠ وده عمل اصلاحى ٠٠ موش علاج ثورى ٠٠

الأستاذ منجد : أمال علاجك انت يبقى ايه يادكتور ؟ ياحضرة العضـو المبجل بجمعية تحرير الوادى ..

عبده : العلاج هو القضاء على الظلم نفسه .. على الفقر ذاته ..

الأستاذ منجد : (مقاطعا) الفقر ذاته .. ذاته ؟ .. كيف ذاته ؟

عبده : بطرق كثيرة يا أخى ..

الأستاذ منجد : زى ايه ؟

عبده : زى الأرض المقطوعة لعيلة فلان وعلان .. تتوزع على الناس ، أصحابها الحقيقيين ، اللى لولا عرقهم ما اخضرت .. والبلد ، تتطلع وتتزدهر بالمكن والكهربة والقماش والسكر .. والمجتمع بدل ماهو جحر رطب مخنوق بين ايدين كذا نفر ، ينفتح للناس يعمروه وتدخله الشمس تطهره ..

هذا هو أول موقف يحدث فى افتتاحية المسرحية بين الأستاذ منجد ممثل الاصلاح وعبده ممثل الثورة .. وقد سبق هذا الموقف لمسة تمهيدية تلمح الى الملامح العامة لتفكير الأستاذ منجد فى قالب درامى حاد وسريع .. فالستار يرتفع عن عامل من عمال البناء خارجا من باب المنزل الداخلى حاملا سلما خشبيا ودلوا صغيرا .. يتخفف منهما عند الصومعة ويجفف عرقه خلال طرقه للباب .. هذا العامل يمثل روح التطلع الى الجديد اعتمادا على كفاحه وعرقه .. وذلك يبرز فى حديثه مع الأستاذ منجد الذى يخرج من الصومعة الى الفناء واضعا على عينيه نظارة سميكة وفى يده كتاب مفتوح .. وهو يحب أن يكون كل شىء فى موضعه طبقا للنظرة القانونية التى يعتنقها والتى تقول له أن القانون كفيل بحل كل مشكلة .. وهو لا يدرك أن القانون هذا من وضع بشر مثله قد يصيبون وقد يخطئون .. ولكن لأن أباه كان مستشارا فقد نشأ على الفكرة التى تقول ان القانون هو وحده القادر على أن يضع كل شىء فى موضعه .. وقد أثر هذا على تفكيره وسلوكه بحيث نلاحظ عليه فيما بعد عادة متأصلة فيه وهى غرامه باصلاح رابطة عنق محدثه أو شىء من ملابسه يكون فى غير موضعه :

الأستاذ منجد : والرمات يا أسطى ؟

العامل : وحياة مقامك ما خليت شرخ الا ما سديته ورميته وبيضته . أنا بس مش ماين على الأوضه دى بقى نجدد شباب البيت كله الا الصومعة بتاعتك .. ما بجملة التكاليف يا أستاذ ..

الأساتذ منجد : (ضاحكا) الحكاية مش حكاية تكاليف .. أنا باحبها كده زى ماهى ..

العامل : (بامتعاض) قديمة · حد يحب القديم ؟

الأستاذ منجد : تعرف لو بيضتها وجددتها ، أحس بنفسى غريب فيها هو أنا ليه قاعد وآكل شارب فيها ·· باهرب من شقتى اللى بيضتها وجددتها ·· وعلى رأى المثل ··

العامل : (مقاطعا) من فات قديمه تاه ··

الأستاذ منجد : عليك نور · وعلى العموم الكتب مغطية الحيطان من تحت لفوق ··

ومأساة الأستاذ منجد تتركز فى تفاؤله الذى يضعه فى غير موضعه ·· فهو يرغب فى ان يضع كل شىء فى مكانه المناسب عن طريق تطبيق القانون الذى يؤمن بقداسته ·· ولأن نصوص القانون جامدة وثابتة فهو يريد أن يكون كل شىء فى حياته كما هو ·· وهو بذلك حكم على نفسه بالانتماء الى الماضى ·· وانفصل بالتالى عن حركة المجتمع بعد أن انعزل فى صومعته رمز التقوقع والركود والثبات ·· ولذلك تحتم على القانون أن يطور نفسه طبقا لمتطلبات التطور الاجتماعى والا تحول الى قيد يعوق تقدم الحياة وأطرادها ·· ولا يحاول لطفى الخولى أن يقرر هذه الحقائق ولو على لسان الشخصيات وانما يترك المشهد بكل خصائصه التشكيلية المنظورة والمنطوقة لكى تعبر عنها · فالتناقض الجميل بين العامل الشاب النشيط الذى يتصبب عرقا والذى يريد تجديد شباب الصـــومعة وبين الأستاذ منجد بنظارته السميكة وكتابه المفتوح واصراره على أن تظل الصومعة المعتقة على ماهى عليه من قدم وشيخوخه ·· هذا التناقض يقول لنا بأسلوب درامى كلاما كثيرا ويوحى الينا بايحاءات متعددة قد نحرم منها لو أن الكاتب قدمها فى أسلوب أقل دارمية ··

واذا طرحت قضية الاصلاح فى مواجهة الثورة بين الشخصيات فان الكاتب يترك لكل شخصية حرية التعبير عن نفسها من واقع قاموس الألفاظ التى تستخدمها طبقا لخبرتها وثقافتها وبيئتها ·· ولعل عبده وهو طالب الطب خير من يقدم لنا هذا المثل من واقع دراسته :

عبده : زى عيشتنا دى يا أخى اللى أنفاسنا فيها تكاد تنعد علينا نفس نفس (يزحزح رباط عنقه) ··

الأستاذ منجد : (مقاطعا) ماهى عيشة الكل ·· هو أنت لوحدك المتألم من المعيشة ·· الكل متالم ·· وأهو الواحد يحـــاول يخفف الألم (يصلح رباط عنق عبده يسكنه بالـ ·· بالمورفين · يادكتور ·· بحقنة مورفين وانت سيد العارفين ··

عبده : (بحمية) المورفين ·· شوف بقى صحيح المورفين يخفف الألم ·· يسكنه لكن لفترة محدودة يرجع بعدها ينهش الحياة نهش ··

الأستاذ منجد : ينهش ·· وينهش ليه بقى ؟

عبده : (وهو يزحزح رباط العنق) لأن الميكروب ، سبب الألم ، لسه حى وعمال يكال فى الكرات البيضة ويهد الجسم كله ·· المورفين خداع ينيم الميكروب مايموتهوش ·· المهم يا أستاذ منجد هو تجميع الكرات البيضة وتقويتها فتثور على السبب الحقيقى للألم · على الميكروب وتقضى عليه ·· صدقنى علاج الحياة بالمورفين عمره ما يفيد ·· المهم هو علاج الأسباب ·· الجذور ·· والطريق هو كرات المجتمع البيضة ·· هو الارتباط بالناس وتوعيتهم و ··

الأستاذ منجد : (مقاطعا) بنبرة محتدة) رجعنا لأسطوانة الارتباط بالناس وتوعيتهم · صدقنى انتم بتنفخوا فى قربة مقطوعة ياجماعة تحرير الوادى ·· الناس اليومين دول بقت لهم أنياب تعض اللى يقرب منهم ·· شوف بيتى ده ·· مش كان أولاد الحرام حايلهفوه منى لولا ·· لولا المحكمة ·· ياعبده · اسمعها منى · ·نصيحة مجرد ·· صلح أخلاق الناس الأول ·· وبعدين ارتبط بهم ··

ويقضى الأستاذ منجد حياته مع ذكريات الماضى وزوجته التى توفت ·· وهو يعتقد اعتقادا جازما بأن زمنه انتهى مع زمن زوجته التى لم تترك له سوى الورود التى كانت تعشقها ·· والدليل على عقم حياته أنها لم تترك له ولدا أو ابنة دليلا على استمرار حياته وامتدادها ·· مما أوحى اليه بأن دائرة الحياة قد اغلقت نفسها عليه ولم يعد هناك منفذ ينطلق منه من جديد ·· فسنة التطور لا تعنى شيئا بالنسبة له ·· فالليل يعقبه النهار بالنسبة للمؤمنين بالتطور ولكن بالنسبة له فالليل قد جثم على حياته الى الأبد ·· ولعل احساسه المتشائم هذا كان منبعه يأسه اللاوعى من مقدرة القانون على الاصلاح الجذرى وأنه كما يعلم جيدا عبارة عن مجرد مسكن مؤقت ·· ولذلك فقدت حياته القدرة على التجدد ·· فالصراع الدرامى فى المسرحية يقوم على استاتيكية الأستاذ منجد فى مقابل ديناميكية عبده طالب الطب الذى يقول له :

« لكن الشمس كمان مابتنطفيش ·· دائما تعود وتشرق ·· الدنيا كده ·· ظلمة ونور ، هزيمة وانتصار ، يأس وأمل ·· شوف عم ثابت أفندى ·· ابنه اللى كان واضع كل أمله فيه مات · ومع ذلك ·· الأمل ما ماتش ·· قاوم الحزن ·· تنفس من جديد وانتقل لنبيلة وكبر معاها · حد كان يصـــدق ان ثابت أفندى ·· ثابت أفندى · يرضى يدخل بنته الجامعة ؟ ياراجل أخرج للدنيا وابتسم لها وخدها بالحضن تلاقى الحظ يعود لك من جديد ·· » ·

ولكن الصراع الدرامى بين الاثنين لا يصل الى نقطة توافق لاستحالة التقاء النقيضين على أرض مشتركة :

الأستاذ منجد : الحظ عمره ما ح يعود تانى ياعبده (هنيهة) بقى الوردة دى (يحرك فى يده بحنان الوردة الحمراء) تقدر بعدما قطفتها ترجعها لغصنها وتخليها تتمايل فوقه من جديد · تقدر · ؟

عبده : يا أخى الغصن مادام حى ، يزهر بدل الوردة عشرين ·

الأستاذ منجد : وأنا مالى ومال العشرين · أنا فى دى ·· دى بذاتها ·· عمرها ما تعود أبدا ·· خلاص · ·انقطفت وانتهى (فى دندنة حزينة) وانتهى زمانى معاها ·

عبده : الزمان عمره ماينتهى ·· الزمان بيتقدم ·· وبعدين معاك ؟

الأستاذ منجد : ولا قبلين ·· أقول لك أيه ؟ ولا قبلين · عمرنا ما حانفهم بعض يا عبده · أنت مشرق وأنا مغرب ·· هيه · يللا · يللا خد الوردة وألحق ميعادك المهم ·· يللا ··

هو التضاد بين الشروق والغروب ، بين الحياة والموت ، بين الانطلاق والاختناق ، بين النهار والليل ، بين النور والظلام ، بين البكاء على الاطلال والتطلع الى المستقبل ، بين التطور والثبات ، بين الأمل واليأس ، بين الانفتاح والعزلة ·· الخ ·· كل هذه المعانى وظلالها تتجسد أمامنا من خلال افتتاحية المسرحية ·· بعدها يسير كل خط فى طريقه المرسوم له داخل النسيج الدرامى وهو يشد اليه كل ما من شأنه أن يتجاوب مع طبيعته ويلفظ كل ما يتنافر معها ·· ويكون شكل المسرحية هو محصلة الصراع بين القطبين ·· ولنتتبع الخط الأول الذى يمثله الأستاذ منجد المؤمن بالاصلاح التدريجى للمجتمع ·· يبدأ بتطبيق آرائه ولكنه يفاجأ أن المجتمع قد أصيب بحالة غريبة من ضيق الأفق بحيث لا يستطيع أن ينظر الى أبعد من مواطىء قدميه ·· ويجد أيضا أن التدريج فى الاصــــلاح الاجتماعى عاجز عن أن يفعل شيئا أمام صلابة التحجر الاجتماعى الذى يهدر أبسط الحقوق الانسانية فى اختيار الحياة التى يرضاها الانســـــان لنفسه ، مما يدل على أن المجتمع فى حاجة الى ثورة تهزه من أساسه وتعرض جذوره للشمس والهواء ·· يجد الأستاذ منجد أن ثابت أفندى – والد نبيلة حبيبة عبده – يحاول أن يفرض عليها الزواج من الأرناءوطى بيه رغم أنه فى سن والدها ·· ويحاول الأستاذ منجد مناقشة ثابت أفندى فى هذه المسألة على أساس أنها بديهية وسوف ينتصر فيها ولكنه يفاجأ أن بديهيات الحياة قد طمست تحت أطلال المجتمع المتحجر :

الأستاذ منجد : الأب ينور ويبصر ياثابت أفندى · لكن لازم رأى صاحب الحياة · اللى حايتجوز ·· هو مين اللى حايتجوز ·· موش نبيلة ؟

ثابت : بنتى ··

الأستاذ منجد : أى نعم بنتك ·· لكن لها حياة تانية · كيان مستقل ·

ثابت : كيان مستقل ؟ ·· كيانها منى ·· دمها من دمى ·· لحمها من لحمى ··

الأستاذ : الانسان على رأى عبده (يتردد متلعثما ثم يواصل الحديث خطفا) موش من دم ولحم بس ·· الانسان عقل وشعور وارادة وآلام وآمال ··

ثابت : آلام ايه وآمال ايه ·· ده كلام الكتب وتخاريف سى عبده الفلحوس ·· كلامنا احنا ·· كلام ناسنا وأجدادنا ·· البنت بنت أبوها ·· الرأى رأيه وهو أدرى بمصلحتها · والله أنا حا اشوف العريس النهاردة ·· عجبنى واطمأنيت له قريت الفاتحة وتوكلت على الله ·· وسلمت له بنتى وارتاح بالى ··

ولعل الأستاذ منجد يذكر هنا آراء عبده لاحساسه الغامض بضرورتها فى التغيير الاجتماعى ·· وهذه هى طلائع التغييرات التى بدأت تطرأ على شخصية الأستاذ ايذانا بالتغيير الذى سوف يحدث له بعد ذلك فى نهاية المسرحية مما يؤكد حتمية التطور التى تفرض على البشر مسايرتها ومواكبتها أو التخلى عن الموكب والانزواء فى ركن قصى ، لأنه ليس فى مقدور أحد أن يتصدى لها لايقافها أو عرقلة زحفها ·· واذا حاول ذلك فلابد ان يحكم عليه بالاندثار والانحلال ·

وكان مد التطور أقوى بكثير من جزر الرجعية بحيث تطورت معظم شخصيات المسرحية الى الأمام ·· وحتى فى الشخصيات التى تعبر عن الاتجاهات الرجعية من أمثال ثابت أفندى عاشور وزوجته ومسعود أفندى فهمى وزوجته نجد أن سنة التطور تدق بايقاعاتها الخفية فى خلفية سلوكهم دون أن يدروا ·· فلديهم احساس غامض بأن تيار التقدم أقوى منهم ·· ولكنهم يقاومون بقدر امكانهم لأنهم لا يستطيعون الهروب من الرواسب والعقد المتحكمة فى تفكيرهم وسلوكهم ·· فلقد نشأ الجيل القديم فى ظل الخوف والضغط والارهاب والاحتلال ولم يمنح أية فرصة فى التعبير عن نفسه · وكانت أية محاولة للتعبير أو التغيير تقابل بمنتهى العنف والقسوة والقمع من جانب قوات الاحتلال والسلطات المتواطئة معها ·· أى أنه لم يكن جيلا جبانا بطبيعته لأن الظروف تكاتفت لاظهاره فى هذا الثوب المهين ··

اضف الى ذلك النظام البيروقراطى الذى هدف الى تحويل الموظف الحكومى الى مجرد أداة سلبية تقوم بمهمتها فى الحدود الضيقة المرسومة لها بحيث لايكون له أية اهتمامات أخرى سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم اقتصادية ·· مما يجعل قوات الاحتلال وسلطات الحكومة مطمئنة الى سير الأمور على ماتهواه ، لأنها نجحت الى حد كبير فى كبت تطلعات

المواطن المصرى الى التغيير من أجل مستقبل أفضل ·· ولكن مهما وقفت فى عمليات الكبت فلن يحالفها التوفيق على طول الخط لأنها تسير فى اتجاه مضاد لتيار التقدم ·· ولنأخذ الموظفين التاليين دليلا على أن ثابت أفندى الموظف التقليدى الذى يحمل داخله كل بذور الرجعية يمكن أن يؤمن بالتقدم والمستقبل :

ثابت : أنا قصدى يعنى ناقصه كده شىء من الحزم مع ابنه عبده ·· مرخى له الحبل على الآخر · ماسمعتوش الوقت وهو بيقول للست سنية هو حر · حر يعنى ايه ؟ يعنى هو مبسوط من المصيبة اللى جابها له السنة اللى فاتت ·· لما اشترك فى المظاهرات اللى قامت وقبضوا عليه وقعد فى السجن شهرين ·· حر يعنى ايه ؟

الأستاذ منجد : قصده يعنى بقى راجل يقدر المسئولية · وعلى فكره عبده شاب زكى ومتطلع ومستقيم ·· عيبه انه متحمس زيادة عن اللزوم لمبادئه ··

ثابت : مبادىء ·· مبادىء واحنا مالنا ومال المبادىء ·· احنا موش قدها ·· دى تقطم الوسط وتودى السجن ·· احنا يادوب عايزين لقمة العيش والستر ودمتم يامحسنين ··

وفى نهاية المسرحية نجد أن الجيل الجديد ينتصر لأنه يسير مع تيار التقدم ولا يملك الجيل القديم حينئذ سوى مسايرة التيار حتى لا يجرفه ويقضى عليه :

نبيلة : نجح يابابا نجح ··

ثابت : اسكتى يابت ·· أنا باكمله هو ·· راجل لراجل ·

عبده : فعلا جوز بنتك بقى دكتور من النهاردة ··

ثابت : جوز بنتى ·· (يدمع متأثرا ·· عبده يقترب منه ·· نظرات متبادلة ·· فعناق حار) جوز بنتى ·· (تظهر أم عبده حاملة زجاجات الشربات ·· تزغرد ومن خلفها مسعود أفندى) ··

ولقد نتج هذا التطور فى موقف الجيل القديم بعد أن رأى انحلاله مجسما فى شخصية الأرناءوطى بيه الذى كشف لطفى الخولى فى شخصيته كل ملامح الاندثار التى أخذت بتلابيب المجتمع الرأسمالى والاقطاعى ·· فالارناءوطى بيه ضعيف البصر والسمع وبلغ من العمر أرذله مما يجعله مستودعا مثاليا لكل أمراض الشيخوخة ·· ومع كل مازال يحاول التشبث بالحياة عندما تقدم لطلب يد نبيلة من أبيها لأنه يريد أن يشترى شبابها بماله ·

وهكذا يسرى المضمون الاشتراكى فى المسرحية دون أى تدخل من الكاتب ٠٠ ونحن نعلم أن الاشتراكية لها عدة جوانب منها السـياسى والاجتماعى والاقتصادى والثقافى والفكرى والعقائدى والنظرى والتطبيقى والعلمى والفلسفى ٠٠ الخ ولكن لطفى الخولى لم يشأ أن يركز دراميا على جانب دون الآخر بل ترك الروح الاشتراكية نفسها تعالج جزئيات النص بما يتفق مع نوعية الموقف الراهن ٠٠ فنحن لا نجد نظريات اقتصـادية أو اتجاهات سياسية أو مذاهب اجتماعية تتشدق بها الشخصيات كالببغاوات ٠٠ ولكننا نجد سلوكا دراميا فى الحركة المادية والفكرية للشخصيات ولذلك نستطيع القول بأن الاشتراكية بمعناها الدرامى عبارة عن الأسلوب الحاسم والسريع للبحث عن حياة أفضل خالية من التناقضات والرواسب والعقد والحواجز والعقبات ، لأن هناك كثيرين من كتاب الواقعية الاشتراكية قد أحالوا أعمالهم الى خطب عصماء فى مدح الاشتراكية وفى حالات كثيرة لم تكن الشخصيات بقادرة دراميا على القاء مثل هذه الخطب لأنها غير مؤهلة ثقافيا أو فكريا أو عقائديا لمثل هذه المهمة ٠٠ مما يحدث انفصاما بين الشـخصية وبين ما تقوله وبالتالى لا يقتنع المتفرج بهذا الكلام الذى يحس بأن المؤلف يحاول فرضه عليه ، لأن خاصية الفن فى التجسـيد والبلورة والتكثيف لا تختلف من مضمون الى آخر ٠

ونحن عندما نقول ان هذا المضمون اشتراكى لا نعنى أنه مجرد بحث أو دراسة فى الاشتراكية ولكنه يستمد مادته من المفاهيم الاشـتراكية ويخضعها بعد ذلك لحتميات الفن ٠٠ فى هذه اللحظة نستطيع أن نقول ان هذا الأدب أدب اشتراكى ٠٠ أى أنه الأدب الذى ينظر الى الحياة نظرة جديدة خالية من العقد البورجوازية والرواسـب الرأسمالية والشوائب الاقطاعية ٠٠ هنا يكمن الدور القيادى للأدب فى المجتمع الاشتراكى ٠٠ فالأدب الاشتراكى ليس مجرد تصوير للانجازات التى يحققها المجتمع لأنه يتخذ منها مجرد قاعدة للانطلاق الى مشارف المستقبل فى حين أحال كتاب الواقعية الاشتراكية الفنان الى مجرد مؤيد لمبادىء الاشتراكية يسير فى ذيل الموكب مثله فى ذلك مثل بقية الحـرفيين ٠٠ ولا يعنى هذا التفـرقة الطبقية بين الفنان والحرفى ولكنه مجرد اختلاف بين طبيعة الوظيفة التى يؤديها كل منهما ٠٠

ولطفى الخولى فى مسرحية « القضية » يلقى نظرة كأديب اشتراكى الى المستقبل معتمدا على شخصية عبده طالب الطب وفى نفس الوقت على الخلفية الاجتماعية التقليدية ذات الرواسـب البورجوازية والمتمثلة فى شخصية ثابت أفندى وزوجته أم نبيلة وأم عبده والست سنية ، لأنه يعتبر أن التطلعات الاشتراكية تنبع أسـاسا من الماضى البورجوازى للمجتمع وليست منفصلة عنه تماما لأننا تنظر الى حركة المجتمع على أنها وحدة متكاملة رغم التناقضات التى تعتمل فى داخلها ٠ وقد أدرك لطفى الخولى أن مهمة الكاتب المسرحى تعتمد على تكثيف وبلورة وتجسيد هذه التناقضات

داخل الشكل الفنى للمسرحية وبالتالى يستطيع تنظيم الاحساسات المتناقضة التى تثيرها قضايا المجتمع الاشتراكية فى نفس المتفرج أو القارىء · ولذلك فان الصراع الدرامى غالبا ما ينشأ عندما تقف هذه المتناقضات وجها لوجه ، البورجوازى ضد الاشتراكى ، والقديم ضد الجديد ، والواقعى ضد الرومانسى ، والماضى ضد الحاضر ، والحاضر ضد المستقبل ·· الخ ومن خلال تحكم الشكل الفنى فى مجارى هذه الصراعات يستطيع الكاتب أن يستشرف آفاق المستقبل واحتمالاته فى ضوء التجربة الفنية التى يمارسها ··

ومن هنا كانت العلاقة الحيوية بين المسرح والتحولات الاشتراكية لأنه يقوم بدور البوتقة التى تنصهر فيها كل الاتجاهات المتصارعة بحيث تتضح لنا معالم الطريق بأسلوب محدد وواضح ومقنع ، لأنه يملك المقومات الجمالية الموجودة فى الشكل الفنى ·· ولنا أن نتخيل المجتمع الاشتراكى بدون أدب أو مسرح لأنه سيتحول الى مجرد انجازات مادية لا تعرف تماما المعنى الشامل الذى وجدت من أجله وكما أن الانسان جسد وروح فالمجتمع مادة ووجدان ولا يمكن أن ينمو أحدهما دون الآخر وقد اعتمد لطفى الخولى على هذه الحقيقة فأبرز القيم المادية البالية التى تحكم سلوك المجتمع البورجوازى التقليدى والقيم الروحية التى يتطلع اليها الجيل الجديد من أمثال عبده ونبيلة ·· فقد رفض عبده الزواج من العروس الثرية التى أحضرتها الست سنية الخاطبة وكذلك رفضت نبيلة الزواج من الأرناءوطى بيه الأرستقراطى الثرى المتهالك صحة وسنا ·· لأن عبده ونبيلة يؤمنان بأن المادة يمكن تعويضها مادامت حياتهما قائمة على الحب المتبادل والتفاهم المشترك أما الروح اذا بيعت مرة فستذهب الى الأبد ولن تعود أبدا ·· من هنا يتضح مدى اهتمام الأدب الاشتراكى بروح الانسان مما يغير من فكرتنا التقليدية القائمة على أساس اهتمامه بالمادة فقط ··

ونحن عندما نصف المضمون بأنه اشتراكى فنحن لا نقصد أن هناك مضمونا رأسماليا أو اقطاعيا أوبورجوازيا أو ارستقراطيا ·· ولكننا نعنى ذلك المضمون القائم على أساس علمى منهجى بعيدا عن كل تهويمات الرومانسية المريضة وغيبيات الخيال الساذج ·· فالمسرح عموما – قبل عصر الاشتراكية – كان يعد احدى أدوات التسليةوالترفيه والهروب من حقائق الحياة وواقعها الصلب ، وذلك حتى لا تتفتح أعين الجمهور وترى التركيب الشاذ والغريب التى قام عليه المجتمع الاقطاعى والرأسمالى ·· ولعل القدر – الذى كان المحرك الأول لأحداث مسرح ما قبل الاشتراكية – كان تأكيدا دراميا للفكرة التى تقول بأن الانسان قد خلق ولا حول له ولا قوة وليس فى امكانه أن يغير شيئا من الواقع الجاثم على حياته ·· ولذلك ترعرعت التراجيديا التى تثبت اندثار ارادة الانسان فى مواجهة قدره ·· وبالتالى تحول الفقر الى نوع من القدر كتب على الفقير وليس له أن يثور ضده ·· ولكى يتوغل مسرح تلك العصور بعيدا عن الواقع لجأ الى

الميتافيزيقيات التى تدور حول الأشباح والأرواح الشـــريرة وغيرها من العوالم الهلامية التى تتيح للكاتب أكبر قدر من الهروب وفى نفس الوقت يحتار النقاد الدارسين فى تفســـير مدلولاتها وتحليل رموزها مما يدخل الجمهور فى متاهات وتهويمات وغيبيات تفقده القدرة على النظرة العلمية الى الأمور ··

ولذلك كانت معظم هذه المسارح تدور حول أبطال الأساطير وملوك الجان وفرسان العصور الوسطى والأمراء والنبلاء والأشراف فلا يستطيع رجل الشارع أن يعقد أية مقارنة بينه وبين هؤلاء الأبطال الدراميين الذين لا يمتون اليه بأية صلة ·· ولذلك كان دوره فى المســـرح لا يتعدى دور المتفرج السلبى شأنه فى ذلك شأن موقفه من الحياة لأنه فقد القدرة على الانتماء ·· ولكن المضمون الاشتراكى قد أحال رجل الشارع الى بطل مسرحى من نوع جديد فأصبحت حياته اليومية بمشكلاتها وقضاياها المحور الأساسى الذى يدور حوله المضمون الجديد ·· ولذلك انحسرت الموجة الرومانسية التى قامت على اكتاف قصص الحب القدرى من طراز روميو وجولييت والأحداث التى تدور فى منتصف الليل تحت ضوء القمر الفضى والمؤامرات التى تحاك فى الظلام وبين دهاليز القصور ··· الخ ··

وطغى المد الواقعى وتحول القمر الى شمس والظلام الى نور والليل الى نهار والملك الى رجل الشارع والقصر الى منزل الطبقة المتوسطة · لم تعد المواجهة بين الارادة والقدر هى المشـــكلة بل تركزت القضـــية فى المواجهة بين العلم والواقع وتحول الرضوخ للقدر الى تغيير للواقع ·· وأصبح العلم هو المقياس الوحيد لاختبار حقيقة كل قيمة وفاعلية كل اتجاه ·· لم يعد هناك من يملك القول الفصل دون أن يناقشه الآخرون فى حيثيات حكمه فالجميع متساوون فى الحقوق والواجبات أمام القانون والعلم ·· ومن هنا كان المنهج العلمى الذى يميز مضمون المسرح الاشتراكية الذى يتعامل مع العقل والذهن والذكاء المحدد الواضح والمنطق العقلانى البحت وليس كمضمون مسرح ما قبل الاشتراكية الذى كان يتعامل مع العاطفة الساذجة البلهاء والاحساس الطفولى البدائى والمسلمات الميتافيزيقية التى لا يقبلها عقل العصر الحديث وروحه العلمية ··

ورغم أن مسرحية لطفى الخولى الثالثة « الأرانب » تعد فانتازيا من النوع الخفيف فى ظاهرها ، فان جوهرها يعتمد على فاعلية العلم فى خلق المجتمع الجديد ·· فان كان الشكل يميل الى الفانتازيا فى بعض الأحيان والى الكاريكاتير فى أحيان أخـــرى الا أن المضـــمون يميل الى الجدية المطلقة ·· ولا يعنى هذا انفصالا بين الشكل والمضمون ولكنه يعنى خروجا عن التقليد القديم الذى اتبعه كتاب الواقعية الاشتراكية على أساس أن الكوميديا تتنافى مع جدية الاشتراكية ، وأن الكاتب يجب أن يشق طريقه الى الجمهور دون أن يسمع ضحكات السخرية من شخصياته التى تمثل

أعظم ما وصلت اليه الأفكار والانجازات الاشتراكية . وروح التفاؤل القائمة على حب الحياة لا يجب أن تقابل بالسخرية والضحك من الجمهور ولكن بالتشجيع والتأييد .. وقد أدى هذا فى كثير من الأحيان الى نوع من الجهامة والرتابة والكآبة التى أدت بدورها الى أدب الدعاية الذى يقترب من منهج أدب الدعوة الذى قامت عليه الواقعية الاشتراكية .. ولم يحاول لطفى الخولى أن يتبع هذا المنهج التقليدى المحدود بل استغل كل ما من شأنه أن يخدم مضمونه ويبلور الشكل الفنى لمسرحيته ..

يقول المخرج المسرحى جلال الشرقاوى فى تفسيره للنص :

« كانت مسرحية الأرانب بالنسبة لى فرصة لتقديم كوميديا نظيفة الى جمهورنا الواعى الذى يزداد احساسه بالأعمال الجادة يوما بعد يوم .. كوميديا أيدلوجية تعرض لمشكلة بالغة الخطورة فى مجتمعنا الشرقى ، كوميديا تعتمد على الموضوع والموقف وليس على النكتة اللفظية ، وتنهل منابعها من الصراع بين الشخصيات لا من عناصر الاثارة .

ولقد كان مفهومى لمسرحية الأرانب منذ أن بدأت فى اخراجها لمسرح الحكيم ، هو أنها « فانتازيا » تقوم على الحدث الخيـــالى . وعلى هذا الأساس حاولت أن أفسر النص دون أن أطغى تماما على الجانب الواقعى ، فالمســـرحية فى حقيقة الأمر هى مزيج رقيق من الواقع والخيال : يقول الدكتور يونس صاحب تجربة الأرانب فى المقدمة أو البرولوج :

« حكاية الليلة قد تبدو غريبة شوية .. تمام زى ما كانت حكاية طيران الانسان ودورانه حول الأرض غريبة من ثلاث أربع سنين » .

وبهذه الجملة يحدد الدكتور يونس أســـلوب الرواية وموضوعها الرئيسى معا . اننا أمام حكاية ــ قد تبدو غريبة ــ ولذلك فهى ليســـت محاكاة للحياة ، وليس منا نحن المتفرجين أن ننساق وراء انفعالنا العاطفى بها ، وانما علينا أن نقبلها أولا كحكاية ، ثم كمسرح .. أى تمثيل وليس واقعا فوتوغرافيا . وعلى هذا الأساس تتحدد ــ فى رأيى ــ وظيفة المقدمة فى المسرحية ، فهى أولا تحذرنا من غرابة الموضوع لتضعنا منذ الوهلة الأولى وجها لوجه أمام المشكلة نناقشها مع الممثلين أثناء فترة العرض . ثم مع أنفسنا بعده . فالمقدمة تضعنا فى موضع القاضى .. وثانيا هى تأكيد لعنصر الفانتازيا الذى يتخلل نسيج الرواية ككل ، ثم تتنبأ بحقيقة علمية قد تحدث مستقبلا .

فى ذلك نستخدم أسلوب « القصص العلمى » المشهور فى الأدب العالمى وقد ترتب على مفهومى لوظيفة المقدمة الأسلوب الذى اتبعته فى اخراجها ــ فقد أضاءت أنوار الصالة طول فترة أداء هذه المقدمة لكى أنفى

عامل التوحيد بين المتفرجين فى الصالة وما يجرى على خشبة المسرح ، أما الأداء نفسه فقد كان يميل الى نبرة من يحكى « حدوتة فى شكل درامى » فى المواضع التى يوجه فيها الممثلون الحديث الى الجمهور كما حدث فى جملة الدكتور يونس التى اقتبستها آنفا ، وفى جملة مدير المسرح فى نهاية المقدمة حين يقول «أما ليلة · ليها العجب » وقدمت الشخصيتين الرئيستين أسامه وقسمت بطريقة تعطى احساسا بأنهما « أرانب تجارب » كالتى يستخدمها العلماء فى المعمل والتى سوف يقوم المؤلف بتشريحها أمامنا فى فصول المسرحية الثلاثة ·· » ··

ولعل هذه المقدمة التى يقدمها لنا لطفى الخولى تحدد منهجه الدرامى الاشتراكى ·· ولذلك اعتمد عليها المخرج جلال الشرقاوى فى اخراجه وتفسيره للنص · ·فالمؤلف يرفض من المتفرج أن يقوم بدور المتفرج السلبى فقط ولكنه يطلب منه أن يشترك معه فى مناقشة القضية المطروحة التى تهمه وتهم مجتمعه المعاصر لأنها تهز تقاليده وعاداته من جذورها ·· وهنا يكمن الفرق بين الكاتب التقليدى والكاتب الاشـــتراكى · ·فالأول يقدم للمتفرج حدوتة ممتعة والمطلوب من المتفرج أن يستمتع بها من خلال وجدانه وليس له أن يستعمل عقله أو يقدح زناد فكره ، لأنها لا تؤثر فى حياته المعاشة كثيرا ·· وخاصة أنه لا يجد ثمة تشابه أو تطابق بينه وبينها ·· أما الكاتب الاشتراكى فيقدم القضايا التى تهم المتفرج ولذلك يطلب منه أن يشارك فى مناقشتها لأنها تخضع لقوانين الاحتمال العلمى وبذلك تحتمل المناقشـــة ·· وهى تتناقض فى ذلك مع ميتافيزيقات القدر المطلقة التى لا تحتمل أى نوع من المناقشة أو الحوار أو الجدل ·

فالمضمون الاشـتراكى يعتمد على احتمال الخطأ والصـــواب ·· والطريق الوحيد المؤدى الى التقـــدم يكمن فى المنهج التجــــريبى ·· فالشخصيات تحاول وتخطىء وتصيب ولكنها تجد دائما أثر محاولاتها وصداها فيما تقوم به من أفعال ·· أما الشـــخصيات فى المضــــمون الميتافيزيقى فنجدها تتحدى القدر وتحاول أن تعوق ارادته ، لكن محاولاتها تذهب أدراج الرياح بل أنها لا تجد مجرد الصدى والأثر لمحاولاتها المحكوم عليها بالفشل ·· ولذلك فالانسان دائما مطحون فى مثل هذه المسرحيات وارادته لا وجود لها لأنه لا يملك المنهج العلمى الذى يمكنه من الحصول على أدوات تحقيق كيانه ووجوده ·· أما الانسان فى المسرح الاشتراكى فيختلف كثيرا عن ذلك ·· فهو يؤمن بأن العلم سيحقق له ارادته على المدى الطويل ولذلك فهو يتطلع الى المستقبل دائما بتفاؤل وعزم وتصميم ·· الشخصيات فى المضمون الميتافيزيقى دائما تنظر الى الماضى وتبكى على ما فات وتتمنى لو يعود حتى تستمتع بأطيافه أو تصـــلح الأخطاء التى ارتكبت ·· أما الشخصيات فى المضمون الاشتراكى فلا تتلفت الى الوراء ولذلك يقدم لنا لطفى الخولى شخصية أسامه المحامى الذى لم يتخلص بعد من قيود الماضى فى أسلوب كاريكاتيرى ساخر حتى يجبر المتفرج التقليدى المعتنق لنفس الآراء من السخرية من نفسه ··

ولأن المضمون الاشتراكي يعتمد على التجديد و التجريب فنجد الكاتب يقدم لنا المسرحية بأسلوب غير تقليدى بالمرة حتى لا يستكين المتفرج الى نزعته الهروبية التى تبدأ عندما تطفأ أنوار المسرح ، وتسمع دقات الخشبة المتتابعة تمهيدا لرفع الستار ٠٠ ثم تأتى الدقة الأولى من الدقات الثلاث التقليدية ٠٠ وتنطلق النغمات الأولى من الافتتاحية الموسيقية ٠٠ وفجأة ٠٠ يتوقف كل شيء عن الحركة ٠ ويسود السكون التام ، لحظة ٠ ثم نسمع همهمات تظل تعلو شيئا فشيئا حتى تتحول الى ضجيج صاخب وراء الستار ٠٠ يهتز الستار بعنف وكأن أحدا على الخشبة يحاول رفعه بالقوة ٠ تمر لحظات حيرى ، تنقل الى الرواد الاحساس بأن هناك شيئا غير عادى قد وقع خلف الستار ٠ ينفرج الستار بصورة يبدو معها وكأنه موضع شد وجذب بين قوتين متضادين ٠ وأخيرا ينفتح الستار تماما عن العمال وهم ما برحوا منهمكين فى اجراء التشطيبات النهائية للديكور ٠ يندفع من وسطهم الى مقدمة المسرح رجل يرتدى معطف الأطباء الأبيض ٠ حول رقبته سماعة الكشف الطبى وفى أحدى يديه أنبوبة اختبار يهزها وهو ينظر اليها بين وقت وآخر من خلال عينين مبروزتين داخل اطار نظارة سميكة ، تطلان من وجه لا نستطيع أن نصفه بجمال الخلقة ٠٠ قلق ٠٠ تصدر عنه باستمرار حركات عصبية ٠ يهرول فى ذيله مدير المسرح هائجا غاضبا فى حالة ربكة شاملة ٠ يجفف عرقه المتصبب من جبينه ٠ يدور بينهما الحديث فى سرعة وحيوية كقبضات الملاكمين فى مباراة رياضية :

الدكتور يونس : يا أفندى أنت حالتك مش طبيعية ٠٠ افهمنى ٠٠ أنت أيه ؟ عقلك متبنج ٠ بقى لى نص ساعة عايز أفهمك ٠٠

مدير المسرح : يا دكتور ٠٠ يادكتور يونس ٠٠ هو ده برضه تصرف عالم كبير ومحترم ٠ تسهينا وتفتح الستارة قبل ما نكون مستعدين ٠٠ الناس تقول علينا ايه بس ؟

الدكتور يونس : اذا كنت حاتخوفنى بالناس ٠٠ حاتتعب يا أفندى ٠٠ اسمع ٠ أنا لو كنت خفت يوم واحد من الناس ٠٠ فيهم اللى قال على مجنون ٠٠ تصور ٠٠ مجنون ماكنش يبقى لك حظ انك تقف اليوم قدام الدكتور يونس تكلمه وجها لوجه ٠٠ قل لى ليه ؟

مدير المسرح : يا دكتور ٠٠

الدكتور يونس : (باصرار) قل لى ليه ؟

مدير المسرح : (مستسلما) ليه ؟

الدكتور يونس : لأن الدكتور يونس نفسه عمره ما كان اتوجد ولا كانت أبحاثه واكتشافاته العلمية نورت العالم ٠٠ دى أولا ٠٠ وثانيا ٠٠

مدير المسرح : طيب كفاية أولا بقى وبلاش ثانيا ٠٠

الدكتور يونس : لا ٠٠ ثانيا مهمة جدا ٠٠ أنت تجرأت واتهمتنى دلوقت

أمام الناس ان أنا سهيتك ورفعت الستارة ٠٠ واسمح لى أقول لك
هذا تعبير غير دقيق بالمرة وأنا راجل علمى أحب الدقة ٠٠ أنا ياأفندى
٠٠ انت اسمك ايه ؟

مدير المسرح : احسان ٠٠

الدكتور يونس : يا احسان ٠٠ (متوقفا لحظة يتأمله) أنت أصلك الجنسى
ايه ؟

مدير المسرح : أصلى الجنسى ٠

الدكتور يونس : ايوه ٠٠ ذكر ؟ أنثى ؟ (يتقدم نحوه بالسماعة فيتنحى
احسان غاضبا)

مدير المسرح : يا دكتور ٠٠ انت شايفنى قدامك بفستان ولا ببدلة ٠

الدكتور يونس : لا ٠٠ دى مظاهر شكلية ٠٠ على العموم مش مهم ٠٠
مفيش فرق (يحرك أنبوبة الاختبار فى يده)

مدير المسرح : مفيش فرق ٠٠

الدكتور يونس : يا احســــان (يخاطبه مرة كذكر ومرة كأنثى) أنا مش
طلبت منك بكل أدب واحترام انك تتفضل وترفع الستارة دقيقة واحدة
علشان عندى كلمتين مهمين أحب أقولهم للناس قبل ما ٠٠ (يشير
بيده اشارات ذات معنى معروف بينهما) فرفضت ٠ أعدت عليك
الطلب مرة واتنين فرفضت ٠٠ ترفض ليه ؟ هو أنت فاكرانى يعنى
عايز أتكلم حبا فى الكلام ٠٠ أنا راجل معمل وتجارب ٠ مش راجل
كلام وحديت ٠٠ لكن الكلمتين دول واجب ٠ زى ما تقول مضى حبل
بهم ولازم أوضحهم قدام الناس فيبتدوا معانا الحكاية على نور ٠٠
أعمــــل ايه بقى أمام موقفك العنيد ده ٠٠ افتح الســــتارة بنفسى
(للجمهور) والا أيه بذمتكم ؟ ٠٠

ويستمر الصــــراع فى الافتتاحية بين الانطلاق العلمى الذى يمثله الدكتور يونس وبين التزمت التقليدى الذى يمثله مدير المسرح ٠٠ وبذلك يضع لطفى الخولى يدنا على محور الاحتكاك بين بطلى المسرحية قسمت التى تمثل النظرة الجديدة التى تنادى بالمســــاواة الطبيعية بين الرجل والمرأة وبين زوجها أسامه الذى يؤمن بأن الزوجة مكانها المنزل وليس من حقها الخروج الى العمل ٠ وهو نفس الصراع بين أمانى الفتاة النابغة المتطلعة الى دراسة الذرة وبين أبيها الشيخ معروف الذى يجسد لنا رواسب الفكر المتخلف والمتأثر بأمانى البورجوازية الصغيرة ٠٠ ولكن هناك الضد لهذا الصراع متجسد فى العلاقة بين بائع الفول نافع وبائعة الفلافل نوال ٠٠ ولقد لعبا دور الصراع المضاد لأن حياتهما قامت على مواجهة الواقع وممارسة الحياة العملية بعيدا عن كل الرواســـب البورجوازية والعقد

النفسية التى تحكم تفكير المثقفين وسلوكهم من أمثال المحامى أسامة ٠٠ ولعل دور الفانتازيا الذى لعبه الدكتور يونس كان بمثابة القضاء على هذه الرواسب والعقد ٠٠ وهو لا يؤمن أن هناك مستحيلا أو مطلقا :

الدكتور يونس : العلم يا اخوانى قوة عظيمة لا تهزم أبدا ٠٠ عمره ما رفع أو حايرفع الراية البيضة قدام أى مشكلة أو مستحيل فى الدنيا ، وزى ما ارتفع العلم الى فضاء الكون ٠٠ غاص العلم على يدى فى أعماق الانسان واكتشف سر العجينة البشـــرية ٠٠ والناس دول (يشير الى أسامة وقسمت) كان لهم حظ أن يكونوا أول من ٠٠ أصل الحكاية أيه ؟ ٠٠ فى ليلة كنت قاعد فى المعمل مع الأرانب ٠٠ وفجأة ٠٠

مدير المسرح : (مقاطعا) أرانب ٠٠ ؟ أنت حاتحكى الحكاية كلها والا ايه ؟ بلاش بقى نشتغل (للعمال فى غضب) وقف يا راجل أنت وهوه ٠٠ وقف ٠٠

ولعل الفانتازيا هى خير أسلوب للتعبير الدرامى عن تطبيق النظريات العلمية التى لم يســـتطع العلم تطبيقها حتى الآن ٠٠ فمن حق الكاتب أن يســـتغل كل الوســـائل المعقولة وغير المعقولة فى بلورة مضمونه ٠٠ وليس عليه أن يتقيد بما حدث فعـــلا فى الحيـــاة لأن منطق الفن له أحكامه الخاصة المستقلة عن ظروف الحياة ٠٠ ونحن لا نحاسب الكاتب على غرابة الفكرة أو لا معقوليتها ولكننا نحاسبه على مدى استغلالها فى خدمة مضمونه واخضاعها لحتميات الشكل ٠٠ وعلى هذا الأساس فان نظرية اليونسزم التى طبقها الدكتور يونس على كل من أسامة وقسمت وبها انقلب أسامة الى امرأة وتحولت قسمت الى رجل ، تعد مبررة فنيا ودراميا برغم أنها لم تثبت علميا ٠٠ وتبريرها الفنى والدرامى ينبع من استغلال الكاتب لها فى بلورة مضمونه الاشتراكى القائم على العلم الذى يستطيع أن يصنع المعجزات ، لأن الجميع متساوون أمام العلم ٠٠ وليست هناك تقاليد أو عادات أو رواسب أو عقد نفسية تستطيع أن تفرق بين البشر الذى يقفون أمام العلم مثل الأرانب أو أى نوع آخر من حيوانات التجارب ٠٠ والمحك الوحيد الذى يســـتطيع أن يثبت قيمة الفكرة وفاعليتها هو صمودها أمام التجربة العلمية التى لا تعرف أى نوع من الانحياز أو التأثر بحكم الموضوعية البحتة التى يتميز بها العلم ٠٠ ومن هنا كان الارتباط بين العلم والاشتراكية ، لأن الاشتراكية تتميز بنفس الموضوعية العلمية فى نظرتها الى البشر فليست هناك أية رواسب أرستقراطية أو انحيازات بورجوازية أو ميول رأسمالية أو تهويمات ميتافيزيقية أو غيبيات قدرية ٠٠ ٠٠ الخ ٠٠ كل شىء واضح ومحدد ومسـبب ومبرر ومنطقى فى نظر الاشتراكية العلمية ٠٠ ولذلك أصيبت كل النظم الانسانية القديمة بالعجز

فى مواجهة الاشتراكية التى لا تعتمد فقط على العدالة الاجتماعية فى قوة انتشارها بل تعتمد على حتمية التطور التاريخى ٠٠ فلقد بدأ الفكر الانسانى بالفلسفات الميتافيزيقية وظل يتطور على مر الأجيال والقرون حتى توغل توغلا كبيرا فى مجال الانجازات العلمية ٠٠ وكما أن التطور العلمى حتمية تاريخية فكذلك الحال بالنسبة للاشتراكية لأنها تسير فى خط مواز له ٠٠

وقد حدد لطفى الخولى خط الصـــراع بين الجديد والقديم ، بين الحركة والثبات ، بين الحيوية والتحجـــر ، بين التطور والتجمد ، بين الحاضر والماضى ، فى كل من ديكور المسرحية وحركة الشخصيات ٠٠ وذلك من أول المسرحية ٠٠ يقول لطفى الخولى :

« المكان : غرفة جلوس بمسكن الأستاذ أسامة والأستاذة قسمت ٠٠ الأثاث مزيج من المودرن والعربى القديم ٠٠ وهو فى مجموعه بسيط يشى بانتماء الأسرة الى الطبقة الوسطى ٠٠ هناك مكتب عليه بعض الأوراق والملفات وآلة تليفون وهناك مكتبة تكتظ بالكتب ٠٠ نافذة أو نافذتين تبدو خلالهما فروع الأشجار الخضراء ٠ عن كل من اليمين واليسار باب يؤدى الى بقية غرف المنزل ٠ نلاحظ من خلال تصرفات وعلاقات كل من الأستاذ أسامة والأستاذة قسمت بالأثاث ، أن الأول موزع الحب بين الأثاث المودرن والعربى القديم معا ٠ فى حين أن الثانية لا تستعمل أو تستريح الا للأثاث المودرن فحسب ٠٠ » ٠٠

ويوحى الينا لطفى الخولى بأن أســـامة موزع الحب بين الأثاث المودرن والعربى القديم معا لكى لا يتمثل فيه التحجر المطلق لدرجة أن يتعذر عليه التطور الذى سيطرأ عليه وعلى نظرياته الى الحياة فى نهاية المسرحية ٠ ولكن يبلور لنا لطفى الخولى حتمية التطور جعلنا نحس من خلال الســـياق الدرامى أن المرأة تملك من المبررات المنطقية والبراهـــين الموضوعية والأدلة العلمية مايؤيد مطالبتها بالمساواة بالرجل ٠٠ ولذلك نحس لأول مرة بأن موقفها أقوى من موقف الرجل الذى لا يفهم من التطور سوى الانجازات المادية الملموسة ٠٠ أما التطور كحركة شاملة تسير فى كيان المجتمع ككل فلايستطيع أن يدركه لقصر نظره وضيق أفقه :

قسمت : طيب اسمع ٠ أنت مع التغيير والا ضده ٠٠

أسامة : أنهو تغيير ؟

قسمت : الغاء الباشوية ٠٠ تحديد الملكية ٠٠ كل الحاجات دى ٠

أسامة : طبعا معاه ٠٠ أنا مع العدل والمنطق ٠٠ منطق وعدل أنا معاه ٠٠

قسمت : يبقى خلاص لازم تكون برضه مع تحرير المرأة ٠٠ خروجها من غير حجاب ٠٠ حقها فى العمل ٠٠

أسامة : لا ٠٠ لا ديلك ديلك ده شيء وده شيء تاني ٠

قسمت : ازاي بقى ؟

أسامة : الغاء الباشوية ٠٠ تحديد الملكية ٠٠ الحاجات دي مادية ملموسة نشوفها بعنينا بنعوزها بنعملها بايدنا وبنحققها ٠ لكن المرأة وحريتها وشغلها والكلام ده كله ٠٠ أقول لك ايه بس ٠٠ حاجات معنوية بتاعة الشعور والتقاليد و ٠٠

قسمت : (مقاطعة) لكن كل ده مرتبط ببعضه ٠٠

ونظرا لأن التقاليد البورجوازية المترسبة لا تدرك سوى المظاهر المادية للحياة فان أســـامة الذى مازال ينتمى الى الماضى لا يرى من الملامح الاشتراكية سوى تحديد الملكية وغيره من التحولات الملموســـة ٠٠ أما الجانب المعنوى والروحى الذى يعد الهدف الأساسى للاشتراكية فلايستطيع أن يدركه أمثال أسامة ، مع العلم بأن الاشتراكية لا تهتم بالانجازات المادية الا كمجرد وسيلة للوصول الى سعادة الانسان ٠٠ ولكن ضيقى الأفق من أمثال أسامة ينظرون الى الوسيلة على أنها غاية فى حد ذاتها ٠٠ ولاشك فان أكبر خطأ يمكن أن يشتت كيان الانسان ويضيع معنى وجوده يكمن فى الخلط بين الوسيلة والغاية ٠٠ ومن هنا يجب أن ندرك أنه ان كانت وسائل الاشتراكية مادية فان غايتها روحية ٠٠

والروح ليس معناها أننا نحيا ولكن معناها يكمن فى كيف نحيا ٠٠ فهناك فرق شاسع بين الحياة والمعيشة ٠٠ فالحيوانات والحشرات والطيور تعيش ولكنها لا تحيا ٠٠ ولعل الفرق الوحيد بين الانسان وغير الانسان أن الأول يعرف كيف يحيا بينما يترك الثانى نفسه لتيارات الطبيعة ، تشكل منه ما تريد لأنه لا يملك الارادة التى تجعل منه سيدا لمواقفه ٠٠ وأسامة لايترك نفسه لتيارات الطبيعة ولكنه يتركها لشيء أسوأ وأحقر ، يتركها للرواسب البورجوازية والتقاليد البالية والعادات المتعفنة ، بحيث لا يرى من الحياة الزوجية سوى شخصين يعيشان تحت سقف واحد مما جعل زوجته قسمت ترد عليه فى عنف وكبرياء :

« عايشين مع بعض تحت سقف واحد ده مش كفاية ٠ الشيخ معروف والحاجة بهية عايشين برضه تحت سقف واحد ٠٠ أجدادنا وجداتنا كانوا عايشين كمان تحت سقف واحد ٠٠ صاحبك محروس ومراته اللى ماحد شاف شكلها ده يبقى أيه عايشين برضه تحت سقف واحد ٠٠ تفتكر هى دى العيشة ؟ عيشة سرير وأكل وشرب ٠٠ العيشة بين الراجل والست النهاردة لازم تكون من جوه ٠٠ تمام لازم نعيش جوه بعض يا أسامة ٠٠ »

ولعل الرواسب البورجوازية تلعب دور السموم التى تســـرى فى وجدان الانسان وتفكيره فتحيله الى حياة مريضة ليس لها معنى أو مذاق ٠٠

٠٠ فلقد أجبر أسامة زوجته قسمت على ترك وظيفتها كمحامية لأنه لم يحتمل كلمات وتلميحات زملائه فى العمل على زوجته حين قالوا انها السبب فى ترقيته وغير ذلك من التعليقات الحقيرة ٠٠ وقد رضخ أسامة أخيراً لأنه أمن فى قرارة نفسه أن هؤلاء النزلاء انما يمثلون المجتمع كله ٠٠ وطبيعة المجتمع لا تحتمل اشتغال المرأة ٠٠ وبدلا من أن يقاوم المجتمع وأن يصمد له ضغط على زوجته حتى قدمت استقالتها ، ولكن رياح التطور أقوى من أية رواسب بورجوازية برغم أن الظاهر يدل على عكس ذلك :

أسامة : المجتمع لسه مش قابل الحكاية دى ٠٠ ياقسمت افهمى المجتمع اللى أنت عايشة فيه ٠٠

قسمت : أنا فاهمة المجتمع زيك تمام ٠٠ لكن الفرق بينى وبينك أنى عايزة أغيره ٠٠

أسامة : تغيريه ٠٠ بلاش وحياتك الكلمات اليونسية الرنانة دى ٠٠ عيبك الكبير انك متفائلة أكتر من اللازم دائما ٠

قسمت : ده مش تفاؤل ٠٠ ده ضرورة ٠٠ ثم تعالى هنا ٠٠ انهو مجتمع ده اللى أنت بتتكلم عنه مجتمع محروس وأشـــكاله اللى فاهم أن الرجولة هى سجن المرأة فى البيت ٠٠ ويمشى هو على حل شعره ، بيدد وقته ويسمم حياة الناس بأفكاره المريضة وهو بيبرم شنباته ٠٠ يا أسامة فتح عينك على المجتمع التانى المجتمع الجديد المنور ٠٠

ومما يدل على أن الاشتراكية مذهب انسانى شامل ، فانها تتدخل فى أخص شئون الانسان حتى العلاقات الزوجية تجد وضعها السليم فى ظل الاشتراكية ٠٠ أما النظم السابقة لها من أمثال الاقطاع والرأسمالية فلم تكن تهتم سوى بالانجازات المادية والاحتكارات الاقتصادية ولا يهم اذا أدت هذه الاحتكارات الى سحق الحياة الخاصة للانسان ٠٠ فالرأسمالية على سبيل المثال لا تهتم الا بدورة رأس المال وتوقعاتها ٠٠ وفى داخل هذه الدورة ربما تساقط الكثير من الضحايا ٠٠ فالانسان فى خدمة الاقتصاد بينما تضع الاشتراكية الاقتصاد فى خدمة الانسان ٠٠ وكذلك الحال بالنسبة للفكر الانسانى عموما ٠٠ فليس من حق الرجل أن يسجن زوجته بالمنزل بحجة أن المجتمع يميل الى هذا بل يجب أن تكون التقاليد الاجتماعية فى خدمة الانسان الذى لا يجب أن يكون عبدا لها بأى حال من الأحوال ، فعندما ينهار المنزل فلن تستطيع التقاليد أن تمنع الانهيار ، ولكن اذا كان الانســـان ســـيدا لموقفه فسيتمكن من تطوير تفكيره ومنهجه فى الحياة لتجنب مثل هذا الانهيار لأنه فى هذه الحالة لن تكون هناك تقاليد متحجرة تعوق حركته ٠٠ ولاشك أن أقوى وسائل تجنب مثل هذا الانهيار تكمن فى التجاوب الفكرى والروحى وفى التفاهم المشترك والمتبادل وفى الاقناع والاقتناع وفى احترام احتياجات الانسان الروحية والمادية على حد سواء ٠٠ تقول قسمت لزوجها :

« تعرف تقول لى ايه المشترك بينى وبينك دلوقت غير السرير والأكل والشرب وشوية الكلام الفارغ اللى بيتحرك به لسانى ولسانك لما تنسى كرافتة فى التواليت أو فردة شراب فى المكتب ·· كنا زمان كيان واحد ·· حياة واحدة بناقش سوا كل شىء ·· مشاكل العمل والدنيا ·· الكتب ·· الأخبار الأسطوانات ·· الناس ·· دلوقت حضرتك خلاص انفصلت عنى ·· طفشت لمجتمع تانى ·· مجتمع محروس وأمثال محروس · ولما أقول لك ليه ما نصاحبش بعض زى الأول تقول لى أصلى أنا رايح أقعد قعدة رجالة مفيش فيها حد بيجيب مراته معاه ·· قعدة رجالة يعنى ايه ؟ بتكلموا فى ايه والا بتناقشوا أى مواضيع اللى متقدرش عليها عقول الستات ·· »

ورغم أن الدفاع عن المجتمع الجديد دفاع مباشر وصريح وواضح على لسان قسمت ، فاننا لا نحس بهذه المباشرة الواضحة لأن قسمت تدافع عن كيانها الشخصى ولا تنادى بمجرد بعض الآراء التقدمية ·· ولقد نجح لطفى الخولى فى اخضـــاع المضـــمون الاشتراكى للتوظيف الدرامى رغم دفاعه الحار عن المجتمع الجديد الذى مازال يرهص فى أحشاء الغيب ·· وهذا يؤكد لنا المنهج الدرامى السليم الذى لا يرتبط بارتفاع الايقاع أو خفوته وانما يعتمد أساسا على مدى تمكن الكاتب من اخضاع المضمون لحتميات الشكل ·· ولا يترك لطفى الخولى النغمة الأساسية تشق طريقها وحيدة وانما يزيد من أبعادها باضافة تنويعات جانبية اليها حتى لا يظل الايقاع على ارتفاع نبرته مما يصيبه بالرتابة والملل · ·ولعل التنويعة الجانبية التى يمثلها الشيخ معروف والذى ينظر الى الزواج على أنه مجرد ضمان مادى قائم على الملكية تمنحنا البعد الموازى للخط الذى يمثله أسامة بحيث تلقى عليه أضواء كاشفة ·· فنجد الشيخ معروف يلح على تزويج ابنته أمانى التلميذة النابهة التى جاء ترتيبها الأولى فى شهادة الثانوية العامة والتى نالت منحة لدراسة الذرة فى الخارج ·· يلح على تزويجها من عليوه الأعور ابن الجزار :

الشيخ معروف : المهم ·· المعلم قال لى أولاد عليوه عاوز يناسبك ياشيخ معروف ·· قلت له لنا الشرف ونخبيش عليكم ·· أنتم أهل ·· المعلم كاتب لعليوه من دلوقت عمارة من عماراته الثلاثة وبعد عمر طويل وجايز يكون قصير وهذا هو المراد يورث عمارة كمان على الأقل ·· حاكم همه ولد وبنتين لا غير ··

أمانى : وأنا بقى حاتجوز عمارة يعنى · ·شوية طوب ··

قسمت : ويطلع صنفه ايه عليوه ده ؟

الشيخ معروف : راجل ياست قسمت · ·حايكون ايه يعنى راجل بشناب ·

امانى : وعقله ؟

الشيخ معروف : عقله ؟ مال الجواز ومال عقل الراجل ·· عمرك شفت واحدة بتتجوز عقل راجل بس ·· ليه ؟ ·· هو العقل اللى بيصرف وبكسى و ·· ثم يعنى قصدك ايه بعقل عليوه ؟

أمانى : مضلم ؟

والفروق التى تحاول البورجوازية أن تؤكدها باستمرار على أساس أن الرجل رجل وأن المرأة مرأة ولايمكن أن يكون هناك مساواة بين الطرفين، هذه الفروق لا تستطيع أن تقف فى وجه المنهج العلمى الذى يؤكد بيولوجيا أن كل رجل عبارة عن مزيج من الذكورة والأنوثة · ·وكل ما فى الأمر أن هرمونات الذكورة عنده أكبر من الأنوثة ·· وكذلك الوضع بالنسبة للمرأة فهى مزيج من الأنوثة والذكورة ولكن نسبة هرمونات الأنوثة أكبر ·· واذا تمكن العلم من التحكم فى النسبة فانه بالتالى سيستطيع تحويل الرجل الى امرأة أو العكس ·· وهذا ما يقوم به الدكتور يونس بالفعل فى المسرحية ·· وهكذا يستطيع العلم أن يمحو الفروق التى ترسبت من قديم الزمان بين الرجل والمرأة على أساس الفروق البيولوجية أولا — وبعد ذلك تفاعلت مع الفروق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ··· الخ ·· وعندما ووجه أسامة بالعلم ممثلا فى الدكتور يونس فان ثباته الظاهرى قد تحول الى نوع مثير من القلق والتوتر والضيق والاهتزاز ، لأن الآراء والاتجاهات التقليدية لايمكن أن تثبت فى مواجهة الحقائق والاختبارات العلمية :

الدكتور يونس : ويبقى كل الكلام اللى انت قلته دلوقت عن ان الراجل رئيس شركة الزوجية وان الست مكانها البيت لأنها ست والراجل مكانه العمـل لأنه راجل ، مش صـــحيح ومش حقيقى ومخـــالف للعلم والطبيعة ··

أسامة : مخالف ··

الدكتور : يونس : طبعا لأن الراجل جواه ست وممكن ينقلب ست ··· والست جواها راجل وممكن تنقلب ··

قسمت : (مكملة حديث الدكتور يونس) راجل ··

الدكتور يونس : بالضبط وهو ده اللى أنا أحققه باليونسزم بتاعى ·· وأقدر أقول انى نجحت بالفعل فى الأرانب ·· (لأسامة المضطرب) ايه مالك كده عامل زى فرقع اللوز بتتنطط من كرسى لكرسى ·· ماترسى على واحد وتستقر ··

أسامة : أرسى ·· أرسى على ايه ؟ (وهو يخطف نظراته بين يديه وبين جسد قسمت) وهو حد فى الدنيا دى لاقى حاجة يرسى عليها ··

وبعد ذلك ينقلب أسامة الى امرأة عندما يحقنه الدكتور يونس بالحقنة فى احدى فورات الاحتكاك بين الزوجين ·· ويمر أسامة بكل الملل والسأم

والضجر والضيق والركود والموات الذى حكم به من قبل على زوجته قسمت التى تحولت بدورها الى رجل ·· وعندما تصـــهره نار التجربة المريرة يشعر فعلا أن المجتمع لابد وأن يتطور وأن يؤمن بالمساواة المطلقة التى ينادى بها التفكير الاشــتراكى فالتقدم لن يشـــق طريقه والمجتمع نهب للصراعات الطبقية والأحقاد الشخصية ·· ولعل العلم هو الحل الوحيد لحل هذه المتناقضات لأن موضوعيته تعتمد على المساواة الاشتراكية لكل البشر ·· ولذلك تنتهى المسرحية بوصول الانسان الى القمر ورضـــوخ الشيخ معروف عن رغبة ابنته أمانى فى دراسة الذرة بالخارج ·· نجدها تندفع من الباب مهللة فرحة :

أمانى : وصل ·· وصل ·· وصل ··

مدير المسرح : هو ايه اللى وصل أنت كمان ؟

أمانى : الصاروخ وصل للقمر بالناس اللى فيه ·

قسمت : (بفرح عظيم) وصل ··

أسامة : الأمريكان والا الروس ؟

الدكتور يونس : مش مهم ·· الانسان هو اللى وصل ·

الحاجة بهية : وصل فين ماتفهمونى ؟

الشيخ معروف : (بوجوم) وصل القمر ··

الدكتور يونس : أيوه وصل ياشيخ معروف ·· (يخطف الورقة من يد الحاجة بهية ويقدمها للشيخ معروف) أمضى ·· على ورقة أمانى خليها هى توصل كمان ·· أمضى ·· أمضى ··

مدير المسرح : امضى اعمل معروف وخلصنا ··

(الشيخ معروف يذعن لأمر الدكتور يونس ويوقع على الورقة وينهار جالسا على مقعد) ·

الشيخ معروف : حلم والا علم ·· الدنيا جرى لها ايه ·· عصر ايه ده اللى احنا عايشين فيه ؟

الدكتور يونس : (وهو يضرب مدير المسرح الذاهل على ظهره) عصـــر تحقيق الأفكار العظيمة ··

ويسدل ستار الختام مؤكدا النغمة التى بدأت مع مطلع المسرحية والتى تركزت فى الصراع بين القديم والجديد ·· ولم يكن انتصار الجديد صادرا عن حتمية انتصاره تاريخيا ولكنه كان مبررا دراميا من خلال

تفاعلات أطراف الصراع الأساسية والثانوية ٠٠ ولذلك لم نشعر بأى تدخل من الكاتب لتبرير انتصار الجديد لأنه ترك هذه المهمة للشكل الفنى الذى اختاره لمضمونه الاشتراكى أو بالأحرى الشكل الذى اختاره المضـــمون الاشتراكى لتجسيد موجات التحولات الاجتماعية المتلاطمة على شواطىء مجتمعنا فى عقد الستينيات ، وهى التحولات التى انحسرت فى السبعينيات حتى أوشكنا على دخول عصر الحريم مرة أخرى ٠٠

من هذا الفصل يتأكد لدينا أن الاشتراكية لعبت دور الخلفية الدرامية لمسرحيات لطفى الخولى ٠٠ ورغم أنه لم يذكرها صراحة ، فان التجسيد الدرامى قد عبر عنها فى كل الخطوط الأساسية المشكلة لها ٠٠ وبذلك تفادى معظم الأخطاء التى يقع فيها الكتاب المتحمسون للاشتراكية ، لأن الحماس ليس مكانه الفن ولكن مكانه الخطابة ووسائل الاعلام أما الفن فيعتمد على التجميع الهادىء للأفكار والاحساسات والنظرة الشــاملة والمحايدة والمحللة والمجمعة لجزئيات الفكرة ٠٠ وهذه هى العناصر التى تمكن الكاتب من ايجاد الأبعاد المجسدة لفكرته المجردة ولو أنه سار وراء الحماسة الساذجة لما اســتطاع أن يتخطى البعد الأول والوحيد لعمله وبذلك لن يستطيع دخول ميدان الدراما القائم على أساس الصراع بين بعدين على أقل تقدير ٠٠

ولقد تمكن لطفى الخولى من هذين البعدين فى مســرحية « قهوة الملوك » عندما قدم لنا الصراع بين الطبقة الاقطاعية المتمسحة بالنظام الملكى وبين الطبقة الكادحة الممثلة فى العمال ٠ وكذلك فى مســرحية « القضية » عندما قدم لنا الصراع بين النظرة الاصلاحية التقليدية التى يمثلها الأستاذ منجد عبد السلام وبين الاتجاه الثورى الجذرى الذى يمثله عبده طالب الطب ٠ وكذلك الحال بالنسبة لمسرحية « الأرانب » عندما قدم لنا الصراع بين الاتجاه العلمى الموضوعى الذى يمثله الدكتور يونس وبين الرواسب البورجوازية التقليدية التى يمثلها أسامة المحامى ٠٠ ولم يحاول لطفى الخولى أن يتدخل لكى يفرض آراءه فى الاشتراكية بل ترك المضمون الاشتراكى يعبر عن نفسه دون أن يلمح الى الاشتراكية بطريقة مباشرة وأسلوب مسطح ساذج ٠

الفصل الثانى

روح الكاريكاتير

لا يعد فن الكاريكاتير قاصرا على الرسم والفنون التشكيلية عموما لأنه كامن فى الفنون الأخرى وخاصة المسرح ٠ ولا غرو فى هذا نظرا للارتباط الوثيق القائم بين مختلف الفنون ٠٠ ولكى نصل الى تحديد مبسط لمفهوم الكاريكاتير فى الرسم فاننا نجده عبارة عن أسلوب تعبيرى ساخر يعتمد على المبالغة فى تصوير بعض ملامح الشخصية بهدف القاء الضوء عليها، ووضع المتفرج فى موقف معين تجاهها ٠٠ أى أن الرسام يتلاعب بالمظاهر المادية للشخصية للتأكيد على الملامح النفسية المختلفة ٠٠ أما فى المسرح فيختلف المنهج قليلا لأنه اذا كان الكاريكاتير فى الرسم تجميدا لحركة حية فانه فى المسرح تحريك لوقفة متجمدة بمعنى أن الكاتب الدرامى يملك حرية أكثر من رســـام الكاريكاتير الذى يتحرك فى حدود الملامح الجسدية فى موقف معين أما الكاتب الدرامى فيستطيع أن ينتقل من الحدود الضيقة للملامح الجسدية الثابتة الى مجال الملامح النفســـية والحركة الدرامية بطول نسيج المسرحية وعرضه ٠٠

ولعل هدف الكاتب الدرامى من استخدام الكاريكاتير يتفق مع رسام الكاريكاتير وهو التلاعب ببعض الملامح النفسية عن طريق المبالغة والقاء الأضواء عليها بهدف الســـخرية منها ٠٠ وغالبا ما يرتبط الكاريكاتير بالشخصيات التى فقدت اتزانها والتى عادة ما يستعملها الكاتب فى نقد أوجه النقص الاجتماعى ٠٠ ويعتمد الكاتب فى ابراز روح الكاريكاتير على عناصر متعددة منها اللازمات الكلامية أو الحركية التى تتكرر فى مناسبة أو غير مناسبة مما يحيل الشخصية الى كيان أوتوماتيكى مضحك ٠٠ أو جعل الشخصية تنطق بكلام لا يمت لكيانها بصلة وكأنها كالببغاء الذى يتفوه بألفاظ لا يدرك معناها ٠٠ أو يدخل الشخصية على منصة المســرح فى وقت لا يتفق مع ادخالها ٠٠ ولا يعنى هذا انهـــا لا تتفق مع الموقف الدرامى الذى قد يقوم على التجانس أو التناقض ٠٠ أو التصعيد بالموقف الى قمته ثم الهبوط المفاجىء دون مبرر بهدف اشعار الجمهور بأن الموقف لم يكن جادا كما تصور بل كان التصعيد فى الجدية بهدف اشعال روح السخرية فى نهايته ٠٠ أو وضع الشخصية فى موقف لايمكن أن تتوقعه فى يوم من الأيام كأن يتحول الرجل الى امرأة أو العكس ثم القيام بتتبع الملابسات الساخرة التى قد تطرأ على الوضع الجديد للشخصية ٠٠ أو

التلاعب بالحوار بأن يجعل كل شخصية تتحدث عن مصالحها وتنسى مصالح الآخرين فتكون النتيجة أنها لا تسمع سوى نفسها وبالتالى تتحول الشخصيات الى نوع من المخلوقات الغريبة التى تتكلم لغة معروفة ولكنها غير مفهومة ٠٠ أو تأثر الشخصية بوعى أو بغير وعى بشخصية أخرى مما يجعل سلوكها تقليدا أبله أو أعمى لها ٠٠

المهم أن عنصر المبالغة موجود فى كل اللمسات الكاريكاتيرية التى يضيفها الكاتب سواء الى الشخصيات أو المواقف ٠٠ وهو عنصر يشترط توافر الجدية فى جوهره رغم مظهره الساخر والمثير للضحكات ، لأن هدف الكاتب من استغلاله لا يكمن فى الترفيه والتسلية والاضحاك ولكنه يتركز فى الايحاء بلمسات معينة تضاف الى معرفتنا بالموقف أو الشخصية ٠ أى أنه عنصر يخضع لكل الحتميات الدرامية والوظائف الفنية شأنه فى ذلك شأن باقى العناصر الدرامية ٠٠ واذا حاول الكاتب استغلاله فى حد ذاته لاستجداء ضحكات الجمهور فانه فى هذه الحالة يهبط بمستوى مسرحيته الى مستويات الفارس والفودفيل وأعمال المسرح التجارى عامة ٠٠

ولاشك أن لطفى الخولى من الكتاب المسرحيين الذين يوظفون أسلوب الكاريكاتير فى خدمة نصه المسرحى ٠٠ فيقدم فى مسرحية « قهوة الملوك » شخصية بدوى أفندى ليبين لنا مدى التفسخ الذى يعانيه المجتمع فى ظل الاستعمار والاقطاع ٠٠ وخاصة عندما يقوم بدوى أفندى بعمل لا يخطر على بال أحد ٠٠ فهو يشترى الصحف اليومية كل صباح لكى يطلع على صفحة الوفيات ويحدد الحالات التى يمكن أن يقوم بواجب التعزية فيها وهى حالات لا يشترط فيها معرفة أصحابها وانما يشترك ثرائهم ٠٠ وهناك فى السرادق المنصوب يسكب الدمع مدرارا على الفقيد الذى لا يعرفه والذى لم يره طيلة حياته ٠٠ مما يثير شجن أهله فيمنحون بدوى أفندى ما تيسر من المأكولات والنقود والسجائر التى يبيعها بعد ذلك وتشــكل له عائدا اقتصاديا لا بأس به ٠٠ ولنتركه يقص لسيد صبى قهوة الملوك نادرة من نوادر عمله الغريب لنتبين الى أى حد تتوغل روح الكاريكاتير فى رسم لطفى الخولى لشخصياته :

بدوى أفندى : أقول لك ازاى ٠٠ شوف ياسيدى ٠ الكلوب لما طب على نافوخى فى الصوان وقعت ٠ وجات وقعتى فين ياحظ قول لى فين ؟

سيد : فين ؟

بدوى أفندى : أقول لك فين ٠٠ على ترابيزة السجاير ٠٠ اتبحتروا على الأرض ٠٠ مديت ايدى والدم سايح على الآخر وحياتك ياسيد ٠٠ وكبشت ٠٠ فضلت واحدة تحت كرسى راجل تخين ٠٠ رجليه زى رجلين فيل تمام ٠٠ قعدت أحاور علشان أخدها ٠٠ والناس تشد فى عاوزة تقومنى ٠٠ وأنا أتصلب ورجلين الفيل زى ما تكون اتزرعت

فى الأرض زرع ‥ ومافيش فايدة ياسيد أبدا ‥ الله ‥ الله ‥ شوف ياخويا الراجل الروبابكيا (يشير الى ناشد أفندى) حايكلنى بعينيه ازاى ‥

وتسرى بعد ذلك روح الكاريكاتير فى النســيج الدرامى للموقف الراهن فيقدم لنا الكاتب صورة كاريكاتيرية للموظف الحكومى التقليدى الذى يقضى حياته فى تحرير خطابات الاستعطاف ، وتقديم طلبات الالتماس من أجل الحصـــول على علاوة أو درجة أو ترقية من أى نوع ‥ هذه الصورة تتجسد بكل ملامحها المميزة والبارزة فى شخصية ناشد أفندى الذى يتبادل النفور بصفة مستمرة مع بدوى أفندى والذى يصيبه الارتباك فى هذا الموقف نتيجة نظرات بدوى أفندى المسلطة عليه · ويرفع من صوته متعمدا وكأنه يستكمل حديثا بينه وبين المعلم شهدة صاحب قهوة الملوك ‥ وهو الحديث التقليدى والمعاد الذى يدور حول ماضيه الوظيفى فى الحكومة كرئيس لقلم الأرشيف :

ناشد أفندى : آ · آ · ب · بقى الموظف اللى كان عندى فى الأرشيف ·

المعلم شهدة : (مقاطعا) موظف ‥ موظف ايه ياناشد أفندى ‥ ماتخليك معايا أمال · أنا لابد أعزله ‥ أرميه بره البيت ‥ ده بيتى ‥ القانون ده ما يمشيش على ‥ لا ‥ ده أنا أدفع ديته على قد ما تكون ‥ عشرة عشرين ‥ الفلوس تفوت فى الحديد وتخليه عجين ياناشد أفندى ‥

ناشد أفندى : بشويش ‥ بشويش يامعلم ‥ أحسن واخد باله ‥

وبعد ذلك يرمى المعلم شهدة ببصره الى بدوى أفندى فى حنق ‥ ثم يرتد الى ناشد أفندى يحدثه همسا ‥ بينما يعود سيد من جديد الى بدوى أفندى الذى يستمر فى حكاية مأساته التى استطاع لطفى الخولى تجسيدها دراميا بأسلوب الكاريكاتير · رغم المرارة الكامنة داخلها :

بدوى أفندى : (مستكملا حديثه السابق) ‥ شفت بقى القسمة والنصيب ياسيد ‥

سيد : أنت والله بركة يابدوى أفندى · أصلك تارك كل حاجة لله · ومتوكل عليه ‥

بدوى أفندى : (فى حماس) وخالق الكون زى ما بتقول تمام ياسيد أهو · أهو مثلا لما خرجت من السجن وحدى · فرع ومقطوع من شجرة · لا أخ ولا أم ولا صديق ولا قرش ‥ ولا حته أتلم فيها ‥ وربما مايوريك ساعة زى دى ياسيد ‥ ومشيت على باب الله ‥ حاجة كده طلعت فى راسى وقالت لى سيب الشـــارع العمومى يابدوى وامشى فى الحوارى ‥ فى الضلمة ‥ زى ما تقول كنت لسه واخد

عليها ٠٠ وخايف من النور والناس ٠٠ آه وحياتك كده ياسيد ٠٠ وأمشى لك حزنان ٠٠ وكاتم غلبى وحالتى كلها بالبلا ٠٠ وما أشعر بنفسى الا وأنا جوه ٠٠

سيد : جوه ٠٠ جوه ايه ؟

بدوى أفندى : جوه صوان ميت ٠٠ والناس حوالى بتواسى فى ٠٠ اللى يدس فى جيبى قرش ٠٠ واللى حتة بخمسة ٠٠ واللى يقدم اى سيجارة ٠٠ واللى ٠٠ واللى ٠٠ وأنا قال ايه نازل نهنهة زى العيل الصغير اللى تاه من أمه فى الزحمة ٠

ومن الملاحظ أن التعبيرات الملازمة لحديث بدوى أفندى مثل « وخالق الكون » تدل على أنه تحول الى كيان أوتوماتيكى مضحك لأنه يكررها فى مناسبة وغير مناسبة ٠٠ مما يؤكد لنا حالة الضياع التى يعيشها بدوى أفندى والتى أحالت حياته الى نوع من النبات الطفيلى الذى يتسلق أوهى القوائم لكى يحافظ على كيانه البائس الممزق :

سيد : حاجة غريبة صحيح ٠٠ المقدر يا بدوى أفندى ٠

بدوى أفندى : وخالق الكون زى ما باحكى لك كده ٠٠ باقول لك حاجة الهية كده ما أعرف لها لغاية النهاردة علة من سبب ٠٠ هى اللى مشتتنى حارة من جوه حارة ٠٠ قعدتنى فى الصيوان ٠٠ نزلت الدموع من عينى ٠٠ حــاوطتنى بالناس ٠٠ وفين وفين لما فقت لنفسى ٠٠ واتلميت على عقلى ٠ وأهى بقت شغلانة ٠٠ تجارة ٠٠ تجارة ربانية يا ابنى ٠٠ لى لوحدى ٠٠ لا شريك ولا منافس ٠٠ ولا ريس ولا ضرايب ولا دياولو ٠٠ تلقانى علشان كده موش عايز أتبطر عليها أبدا ٠٠ قسمتى ٠٠ اللى انكتب لى ٠٠ وأما حكاية الريس حنفى دى فصدقنى أنا قلبى موش مطاوعنى عليها ٠٠

سيد : لا ٠٠ انت بتزودها قوى يابدوى أفندى ٠٠ أى نعم القسمة والنصيب مابنقولش حاجة ٠٠ لكن برضه الواحد بيسعى علشان شغلة وإلا تجارة يعرق فيها بالحق والشرف ٠٠ موش ٠٠

بدوى أفندى : (مقاطعا فى احتداد) يعرق فيها ٠٠ ده أنا موش بس بأعرق لأجل لقمة العيش دى ٠٠ لا ٠ ٠بدمع كمان ٠٠ بدمع بحق وشرف ٠٠ بدوب روحى وأعصابى فى دموع بحق وحقيق ٠٠ فاهم يعنى ايه بحق وحقيق ٠٠ يعنى بتنز من قلبى ٠٠ يعنى الناس بتصدقها وتتأثر بها ونترحم على المرحوم ٠٠ والرحمة على الأموات خير وبركة وثواب فى الآخرة ٠٠

ويستمر الكاريكاتير الصارخ فى سخريته من أوضاع المجتمع فى السريان فى نسيج المسرحية حتى يتكثف فى شخصية عم موسى الذى اتضح أنه يشتغل بنفس الوظيفة الغريبة التى اكتشفها بدوى أفندى ٠٠ أى أن أحوال المجتمع الشاذة تؤدى الى ظروف شاذة تجعل الناس تفكر فى البحث عن قوتها بطرق شاذة ٠٠ وبعد ذلك يتحول الشذوذ الى قاعدة لأننا وجدنا أكثر من واحد يقوم بهذا العمل الشاذ ٠٠ وبهذا تنقلب الأوضاع رأسا على عقب ٠٠ ولا يوجد خير من أسلوب الكاريكاتير للتعبير عن الأوضـــاع الاجتماعية المقلوبة ٠٠ ولكن الشخصية لا تلقى نفس المعاملة من الكاتب حتى انتهاء المسرحية لأن بدوى أفندى يدخل السجن لاتهامه ظلما بتوزيع منشورات سياسية ٠٠ وفى السجن يقابل أبناء الوطن المجاهدين فى سبيل حريته وتقدمه ٠٠ وفى وجودهم يكتشف معنى حياته الحقيقية بعيدا عن كل الزيف الذى أصابها قبل دخوله السجن ٠٠ فلا يهمه الخطر ولا يعرف الخوف بل يرفض حياته القديمة بكل ما تحمله من سخرية مريرة ٠٠ وفى هذا الموقف تتوقف المعالجة الكاريكاتيرية لشخصيته لأنه استعاد اتزانها ومن العبث بعد ذلك اضافة نفس اللمسات الصارخة اليها ٠٠

فى مسرحية « القضية » يلجأ لطفى الخولى الى الكاريكاتير لكى يجسد الملامح الاجتماعية والعقلية المتعفنة التى تســــرى فى القوانين والتشريعات والتى تتحكم فى حياة الانسان وتحيلها الى مهزلة مضحكة مبكية فى نفس الوقت ٠٠ وقد ربط المؤلف الكاريكاتير بالشخصيات التى تمثل ما يدور فى قاعات المحاكم من أمثال المحامين الأستاذ عباس المصرى والأستاذ حنفى حنفى والعرضحالجى رقم ١ ، ٢ والمتهمين منصـــور الطنساوى ومجاهد أبو رايه ٠٠ وكذلك جعل روح الكاريكاتير تسرى فى رســـمه للشـخصيات التى تمثل المجتمع القديم بكل ما فيه من قيم بالية وعادات متحجرة وتقاليد متزمتة ٠٠ وذلك فى شخصيات كل من الست سنية الخاطبة المحترفة والأرناءوطى بك خطيب الفتاة الشابة نبيلة وأحد عملاء الست سنية الخاطبة ٠٠ ولم يترك لطفى الخولى روح الكاريكاتير تبلور هذه الأنماط دراميا فقط بل جعلها تسرى فى نسيج المسرحية وتؤثر على مجرى الصراع الذى تسير فيه الشخصيات الرئيسية من أمثال الأستاذ منجد الذى كان يؤمن بعدالة القانون وحمايته لحقوق البشر ٠٠ وعندما صدم بحقيقته الكاريكاتيرية فى قاعة المحكمة على الطبيعة تحطمت مثله العليا وخاصة عندما يجد القانون وقد تحول الى سيف بتار ضد أعمق الناس ايمانا به :

الأستاذ منجد : ياجماعة موش كده ٠٠ روقوا ٠٠ أعوذ بالله ٠٠

القاضى : (لوكيل النيابة وهو يبتعد برأسه عنه) هو ده المهم ٠٠ الشهود ٠ (للمتقاضين) محكمة ٠٠ سكوت ٠٠ اسمعوا يا أساتذة (يخيم الصمت على القاعة ولكن الأستاذ منجد مازال يقوم بمحاولاته ذات

الضجيج) الله ‥ أنت برضه (يشير لمنجد) مالك بتبرطع كده يمين وشمال · أنت فاكر نفسك فين · فى ملعب كورة ‥ بتعمل ايه ؟

الأستاذ منجد : (ملبوخا) باصلح بين ‥

القاضى : (مقاطعا) بتصلح ‥ حضرتك جاى تشتغل مصلحاتى فى المحكمة ‥ أنا موش أنذرتك مرة واتنين ‥ أنت اسمك ايه ؟

الأستاذ منجد : منجد عبد السلام ‥

القاضى : سلام ‥ خده ‥ خده ياعسكرى غراب السلام ده واحبسه فى القفص ‥ حكمت المحكمة بحبس منجد عبد السلام أربعة وعشرين ساعة عقابا له على اخلاله بنظام الجلسة ‥ سكوت ‥

الحاجب : محكمة ·

وينقاد منجد مذهولا الى داخل قفص الاتهام ‥ ويتبادل نظرات تحمل معانى النجدة والاستغاثة الى عبده ‥ ثم يشرع فى الحديث الى نفسه ويستمر على ذلك حتى نهاية المشهد مما يؤكد لنا الجانب المأسوى الذى يكمن وراء المعالجة الكاريكاتيرية عند لطفى الخولى ‥ فهو لا يستغل الكاريكاتير بهدف استجداء ضحكات الجمهور ولكنه يستخدمه كسلاح درامى فعال فى التأثير على وجدان جمهوره ، لأن الجمهور يضحك ولكن ضحكه لا يعلو على صوت المأساة التى تكشف مدى التعفن الذى بلغه المجتمع ‥

ولعل لطفى الخولى لا يؤمن فى قرارة نفسه كمفكر اشتراكى وفنان تقدمى بفاعلية التراجيديا التقليدية التى تعتمد على اثارة عاملى الخوف والشفقة لأنها تقوم بتطهير نفس المتفرج من كل الرواسب والأدران التى علقت بها حيث تساعده على تقبل الأوضاع الاجتماعية السائدة على أساس أنها نوع من القدر الذى لا مفر منه ‥ وبذلك يفقد المتفرج فى التراجيديا المقدرة على تغيير المجتمع أو حتى على النظر اليه من زاوية جديدة لأنها تبث فيه روح الرضا والقناعة والارتياح النفسى للقوانين الاجتماعية ‥

أما الكاريكاتير فيقوم بمهمة مضادة لتلك التى يؤديها التراجيديا ، لأنه بدلا من أن يطهر وجدان المتفرج من كل ما شأنه أن يريحه وينظم أحاسيسه فانه يقوم بشحن وجدانه بانفعالات وأحاسيس جديدة لا تقتصر على الخوف والشفقة بل تتعداها الى أنواع أخرى منها السخرية والاستهزاء والسأم والرغبة فى تغيير ماهو كائن بل وتصل أحيانا الى الغضب والثورة الحقيقية ‥ واذا استعرنا اللغة السياسية فاننا نستطيع القول بأنه اذا كانت التراجيديا تمثل اليمين المحافظ فان الكاريكاتير يمثل اليسار المتطور · الكاريكاتير مهم جدا بالنسبة للمجتمع الاشتراكى الذى

تنعدم فيه المنافسة الرأسمالية الى حد كبير ، وبالتالى فانه لا يوجد هناك من يتربص لكشف العيوب والأخطاء مثلما يحدث بين المتنافسين فى ميدان معين لتحقيق أهداف معينة فهم يحاولون الكشف عن عيوب الآخرين وثغرات ضعفهم لكى ينفذوا من خـــلالها ويعملوا على هدمهم ٠٠ أما المجتمـع الاشـتراكى فيقوم على ملكية الشـــعب لأدوات الانتاج مما يقضى على الاحتكار والمنافسة ومما يؤدى الى استمرار الأخطاء وثغرات الضعف التى قد لا تبدو واضحة للعين المجردة ٠٠ وهنا تبدو أهمية الكاريكاتير فى تجسيد الأخطاء وثغرات الضعف ووضعها تحت المجهر النقدى والساخر لكى يراها الجميع ٠٠

والكاريكاتير منأهم الأسلحة التى يستخدمها الفنان الاشتراكى فى التأثير على جمهوره لأنه يعلم جيدا أن هناك متفرجين من بين جمهوره يمثلون هذه الأخطاء والعيوب وهم عندما يشاركون الآخرين الضحك فانهم يضحكون من أنفسهم فى ذات الوقت ٠٠ وهذا له تأثير فعال فى منطقة اللاوعى قد يؤدى الى احتقار الانسان لما يقوم به من أفعال خاطئة وبالتالى يمتنع عنها ٠٠ والدليل على خطئها أنه يشارك الآخرين السخرية منها ٠٠ وهناك فرق شاسع بين النقد الذى يحمل روح العداء والجهامة والنقد الذى يتميز بروح الدعابة والـــكاريكاتير ٠٠ النوع الأول ربما يقـــابل بالاستهجان وبذلك يفقدتأثيره عند الجمهور أما النوع الثانى فيقـــابل بالتسامح لأن الانسان بطبيعته ميال الى الضحك والدعابة والسخرية المرحة حتى لو كانت من نفسه ٠٠ وهناك وظيفة بيولوجية وفسيولوجية وسيكلوجية للضحك لأنه يريح الأعصاب ويساعدها على الارتخاء وفى نفس الوقت يسهل من مهمة افرازات الهضم وعصاراته وينزع بالمتفرج الى التفاؤل بدلا من التشاؤم مما يغير نظرته الى الحياة ويزيد من رحابة صدره لتقبل النقد والسخرية ٠٠ وعلى هذا فان الشخص الذى يضحك ويستقبل الحياة بمرح وابتسام خير من الشخص العبوس الذى يعتقد أنه لا توجد ثمة علاقة بين الضحك والاحترام التقليدى ٠٠ واذا ذهب شخص عبوس الى مسرحية مثل « القضية » فان روح الدعابة ســـتنتقل اليه عن طريق العدوى ثم المشاركة الوجدانية ثم التجاوب الفعال مع أحداث المسرحية ٠٠ وسيجد نفسه يشارك الآخرين الضحك دون أن يحس بذلك ٠٠ وهنا يكمن التأثير الذى يحدث فى منطقة اللاوعى عنده ٠٠ فهو وان كان قد أغلق كل المنافذ المؤدية الى نفسه حتى لا يتجاوب مع الاحياء حوله وحتى يظل فى صومعته العابسة فانه لن يستطيع اغلاق المنفذ المؤدى الى منطقة اللاوعى لأنه لايتحكم فيه ٠٠ أما الموقف الدرامى الراهن فيستطيع التحكم فيه عن طريق الشكل الفنى والنسيج الدرامى المشـــبع بروح الكاريكاتير ٠٠ ومهما بلغ هذا الشخص العبوس من المحافظة والتمسك بالأوضاع الاجتماعية الراهنة فانه لن يستطيع أن يظل ساكنا أمام موقف درامى مثل ذلك الذى يقفه مجاهد أبو رايه المتهم بالتسول والذى يصر على أنه سرق الرغيف ولذلك يجب

ان تعامله المحكمة على أساس أنه لص ، حتى يتسنى له أن يحبس أطول مدة ممكنة لأنه لا يجد لقمة العيش خارج اسوار السجن ·· وقد يبدو هذا السرد مأسويا بعض الشيء لكننا اذا ألقينا نظرة على الموقف الدرامى نفسه فسنجد أن روح الكاريكاتير قد قامت بوظيفتين متناقضتين فى نفس الوقت : الوظيفة الأولى أنها خففت من وقع المأساة الاجتماعية على نفوسنا عن طريق المرح والدعابة والمفارقة والوظيفة الثانية أنها كثفت من احساسنا بالمأساة لأن طبيعة الكاريكاتير تنزع دائما الى المبالغة وتركيز الأضواء ·· وقد نعجب كيف يؤدى الكاريكاتير وظيفتين تنسخ أحداهما الأخرى ؟ ·· والرد على هذا التساؤل أن طبيعة الفن تقوم على العناصر المتصارعة والأقطاب المضادة والتيارات المتناقضة ولذلك لا يجب أن نتوقع من الفن أن يؤدى وظيفة محددة مثل تلك التى يؤديها الوعظ والارشاد والخطابة مثلا ·· فالفن يعتمد على الأبعاد والتنويعات والتفريعات التى ينشأ عنها التناقض والتضاد والتصارع ·· ولذلك يمكننا القول بأن للفن حياة خاصة وذاتية مستقلة به ·· ولنأخذ الموقف التالى لكى نرى المدى الذى يمكن أن تصل اليه روح الكاريكاتير فى اشاعة روح الدعابة وتركيز الاحســـاس بالمأساة فى نفس الوقت :

القاضى : أنت محبوس بقى لك قد ايه ؟

مجاهد : شوية أيام بس ··

القاضى : شوية أيام يعنى كام ؟

مجاهد : (يتردد واضح) ييجى خمسة أشهر ·· خمسة أشهر بس يابيه ··

القاضى : خمسة أشهر (لوكيل النيابة) التهمة ايه ؟

وكيل النيابة : تسول ··

القاضى : (بدهش) تسول ·· ويقعد المدة دى كلها فى السجن والقضية شغالة دى العقوبة بالكتير أسبوعين ·· خمسة أشهر ··

وكيل النيابة : هو نفسه المسئول ·· كل جلسة يطلب التأجيل بحجة انه حايوكل محامى للدفاع عنه (تصدر عن الأستاذ حنفى حنفى بعض الحركة الملفتة للنظر مصحوبة بنحنحات متتابعة)

القاضى : (لمجاهد) وكلت محامى ؟

مجاهد : لسه ياسعادة القاضى ··

(يكرر الأستاذ حنفى حنفى حركته)

القاضى : لسه · (بعطف) لا · · أنا لازم أخلص القضية الجلسة دى ·· دفاعك ايه يا مجاهد ··

مجاهد : أنا ملتمس التأجيل علشان أوكل محامى ··

وكيل النيابة : (باحتجاج شديد) النيابة تعارض أشد المعارضة فى التأجيل ٠٠ لقد درج المتهم منذ أول جلسة على تسويف نظر القضية ٠ وهذه هى الجلسة السابعة ٠٠

القاضى : (بتأثر واضح) يا مجاهد ٠٠ مفيش لزوم لمحامى ٠٠ المحكمة مقدرة ظروفك ٠٠ اطمئن اذا ثبتت عليك التهمة سنستعمل حقنا فى الرأفة ٠٠

مجاهد : (برعب) رأفة ٠٠ رأفتك يابيه ٠٠ أنا ٠ أنا مش عايز رأفة ٠٠

القاضى : (بدهش) مش عايز رأفة ٠٠ قلت لك اطمئن ٠٠ النيابة ٠٠ (مجاهد أبو رايه ينهار داخل القفص) ٠

ويستمر الموقف قائما على قلب الأوضاع مما يلقى بأضواء جديدة على مدى المأساة التى تسرى فى الخلفية الاجتماعية ٠٠ فالمتهم يتوسل الى القاضى حتى يبقيه أطول مدة ممكنة داخل السجن بينما يصر القاضى على اخراجه لأنه تسول ولم يسرق طبقا لشهادة النيابة التى تخلص الواقعة فى هذه القضية بأن المتهم أبو رايه انتهز احتفالات البلاد بعيد ميلاد الملك وتسول من صاحب مخبز رغيفا ٠ وعند ضبطه اكتشف صاحب المخبز أن الرغيف الذى فى حوزته رغيف طازج ساخن فى حين أنه تصدق عليه برغيف مقدد واتهم صاحب المخبز المتهم بالسرقة ٠٠ سرقة الرغيف الطازج ولكن النيابة لم تأخذ بهذا الاتهام بالسرقة وكيفت الواقعة على أنها تسول لأن استبدال رغيف برغيف آخر لا يعد سرقة ٠٠ وعلى هذا الأساس قدمت النيابة المتهم الى القضاء ليحاكم بتهمة التسول ٠٠ وتعلو نبرة المأساة فى نهاية هذا الموقف الكاريكاتيرى :

القاضى : (بتأن) حكمت المحكمة بحبس مجاهد أبو رايه خمسة عشر ٠٠

مجاهد : (بتوسل ذليل) سنة ٠٠ الهى ما يحوجك لحد ٠٠

القاضى : (مستطردا) خمسة عشر يوما ٠٠ اسف يا مجاهد ٠٠ مقدرش ٠٠ القانون ٠٠ القانون ٠٠ ياعسكرى اطلق سراحه ٠٠

(العسكرى يفتح باب قفص الاتهام ويبذل مجهودا شـــاقا لاخراج مجاهد أبو رايه من القفص ثم من القاعة ٠٠ صيحات مجاهد ترج القاعة) ٠

مجاهد : ظلم ٠٠ ظلم ٠٠ ظلم ٠٠

ولاشك أنها قمة المأساة عندما يســتميت الانسان فى التفريط فى حريته الشخصية من أجل لقمة العيش التى سيتناولها فى السجن ، لأن الحيوان نفسه يفضل الحرية على الطعام ٠٠ وبذلك اســتطاعت روح الكاريكاتير تجسيد الانسان أمامنا فى صورة أكثر انحطاطا من الحيوان بسبب ضغط الظروف الاجتماعية عليه ٠ ومهما رفع الكاتب عقيرته بالسخط

ومهما كتب جملا ملتهبة ضـــد أحـــوال المجتمع ومهمـــا قام بهجوم مباشر وواضح ومحدد فلن يستطيع أن يقدم لنا الموقف بنفس التركيز والتكثيف والبلورة لأن روح الكاريكاتير ساعدته على قلب الأوضـــاع المقلوبة التى تدمغ المجتمع بأقذع الصفات دون أن يشير الكاتب بأصبع الاتهام اليه كما يفعل وكيل النيابة فى قاعة المحكمة عندما يصرخ بقولته التقليدية « انى أتهم » ٠٠ لأن وكيل النيابة يهاجم المتهم كمجرم ارتكب جريمة فى حق المجتمع ولكنه لا يدين المجتمع الذى دفع المتهم الى ارتكاب هذه الجريمة ٠٠ أما الكاتب المسرحى فيملك نظرة أكثر شمولية لأنه يرى المتهم فى ضوء المجتمع والمجتمع فى شخصية المتهم ٠٠

ولقد طبق لطفى الخولى نفس المنهج الكاريكاتيرى على المتهم منصور الطنساوى الذى غرمته المحكمة جنيها لأنه فتح نافذة فى منزله دون ترخيص من ادارة التنظيم بذلك ٠٠ وعندما أخبره مفتش التنظيم بمخالفته للوائح قام بسد النافذة دون الحصول على اذن بسدها ولذلك فالمحكمة غرمته جنيها آخر ٠٠ وهكذا دخل فى دوامة لا نهاية لها : لا يعرف هل يســـد النافذة أم يفتحها ؟! لأنه فى كلتا الحالتين محكوم عليه بالغرامة ٠٠

ثم يربط لطفى الخولى هذا النسيج الكاريكاتيرى بالخط المأســـوى الذى يمثله الأستاذ منجد والذى آمن فى قرارة نفسه بأن التطوير الحقيقى للمجتمع ينهض على تطبيق نصوص القانون التقليدى ، واذ به يفاجأ فى نهاية الأمر بأن القانون لا يقل فى سخافته وتفاهته وضيق أفقه عن روح الغرامة التى طبقت على منصور الطنساوى ٠٠ نجد الأستاذ منجد يقول لعبده بعد نجاحه فى الحصول على بكالوريوس الطب :

« على العموم مبروك ياعبده ٠٠ ألف مبروك (يتشنج متأثرا) نجحت والطريق قدامك مفتوح ٠٠ أما أنا فطريقى زى شباك الطنساوى ، مسدود ٠٠ ليه ٠٠ ما أعرفش ٠٠ مع أن صدرى كان مليان بالآمال (بمرارة) بالآمال والأحلام » ٠٠ وبعد ذلك تتراجع روح الكاريكاتير الى الخلفية لتترك المقدمة لروح المأساة لكى تمثل النغمة الرئيسية ٠٠

ولكن المســـحة المأســـوية تختفى كلية من معالجة لطفى الخولى الكاريكاتيرية لشخصية الأرناءوطى بيه الذى تجسدت فيه كل معالم اندثار الطبقة الغنية الأرستقراطية ٠٠ فقد أصابته الشيخوخة فى كل شىء فلم يعد يرى أو يسمع ومع ذلك فهو يتقدم لخطبة نبيلة تمسكا منه بمباهج الحياة ومتعها شأنه فى ذلك شأن طبقته الشرهة ٠٠ وهو يعتمد على الست سنية الخاطبة فى خداع أسرة نبيلة حتى توافق على زواجه منها :

سنية : أهلا وسهلا ٠٠ خطوة عزيزة يازين العرسان ٠٠

الأرناءوطى : (وهو يحرك أذنه نحوها) بتقولى ايه ٠٠ السكة فين ؟

سنية : (وهي تصيح في أذنه) اتفضل هنا في البلكونة ·· اتفضل ··

الأرناءوطي : (مارا بعبده) السلام عليكم ··

عبده : (بتحد مكتوم) وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته ·

الأرناءوطي : (هامسا للست سنية) مين ده ؟

سنية : (مضطربة) ده راجل ·· راجل ساكن هنا ··

الأرناءوطي : (وهو يدقق النظر) ايه ·· راجل ·· والله ما أنا شايف كويس ·· (يمسسح النظارة) لازم أروح للدكتور وأغير حجارة النضارة ·

سنية : سلامة عينيك ·

الأرناءوطي : عنب ·· ماله العنب ·· وهو ده وقت العنب ؟ انت صوتك واطي ليه النهاردة ؟

سنية : (بصوت عال نسبيا) باقول سلامة عينيك ··

الأرناءوطي : والله يا سنية الصحة كده على بعضها موش ولابد ··

سنية : بكره الجوازة دي ترد لك الصحة والشباب (غامزة) والعفرتة ··

الأرناءوطي : العفرته · (تتعثر قدماه في درجتي الشرفة حتى يكاد يقع لولا أن سنية تسانده وتقوده حتى يجلس) الله ياجازيك يا سنية ·· هو بقا فيه نفس للعفرتة ··

يتضح لنا من معالجة هذا الموقف أن الكاريكاتير قد قصد به تكوين وجهة نظر معينة لدى المتفرج أو القارىء تجاه الشخصية · فليس هناك متفرج يمكن أن يتعاطف مع هذا العجوز المدعو الأرناءوطي الذي أخذ زمانه ويريد أن يأخذ زمان غيره ·· وليس الكاريكاتير هنا بصادر عن السخرية من علامات الضعف الجسدي لأنه ليس من الأدب الانساني أن يسخر الفنان من علامات الضعف التي لا يملك الانسان حيالها شيئا لأن السخرية يجب أن تقوم على ملامح الضعف الاجتماعي والعيوب التقليدية ولذلك يبلور لنا الكاريكاتير نقطة الضعف التي يعاني منها الأرناءوطي والتي ترتبط ارتباطا عضويا في نفس الوقت بنقطة الضعف التي يعاني منها المجتمع القديم المتمثل في طبقة الأرناءوطي الأرستقراطية المندثرة ·· وهي طبقة مازالت تملك من القوة الاقتصـــادية ما يساعدها على فرض سلطانها الى حد ما على الطبقة الكادحة برغم أنها فقدت عنفوانها وشبابها مما جعل قبضتها على شئون الحياة تتخلخل بحكم سنة التطور التي نقلت مركز الثقل الاجتماعي الى الطبقة الكادحة ··

وقد قالت روح الكاريكاتير هذا بطريقة ساخرة وضاحكة تخضـــع لمنطق العقل البارد الذي يعتمد على النظرة التحليلية للأمور والذي يطرد

كل أثر للعاطفة واستعداد للتعاطف ٠٠ واذا افترضـــنا أنه يوجد بين المتفرجين من يشبه الأرناءوطى فى طبقته وتطلعاته فلن يجرؤ على أن يتعاطف معه لأن الكاريكاتير قادر على وضع حدود واضحة بين الأنماط الاجتماعية بسبب تركيز للضوء على الملامح البارزة لها بحيث لا يترك أية فرصة للبس أو الغموض أو الاحســـاسات المتناقضـــة التى تثيرها التراجيديا فى نفوسنا لأن التراجيديا تتعامل مع عنصرى الخوف والشفقة. أما الكاريكاتير فيعتمد على السخرية والمبالغة ٠٠ ورغم أن معالجة لطفى الخولى لشخصية الأرناءوطى كانت كاريكاتيرية بحتة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانى المبالغة والتركيز والسخرية والفارس الا أنها لم تفتقد روح الجدية الدرامية بحكم ارتباطها بالخلفية الاجتماعية وتفاعلها معها ودفعها للأحداث والمواقف الى قمتها التى انحلت بعدها كل الخيوط المتشابكة التى سارت بطول النسيج الدرامى وعرضه ٠٠

ولا يرتبط الكاريكاتير بالشخصية فقط عند لطفى الخولى ولكنه يرتبط بالموقف أيضا ٠٠ ولا يعنى هذا انفصالا بين الشخصية والموقف لكنه يعنى أن الموقف قد عولج بأسلوب كاريكاتيرى رغم أن الشخصيات المندمجة فى الموقف لا تمت الى الكاريكاتير بصلة ٠٠ يتضح هذا عندما اتفقت عائلة ثابت أفندى عاشور مع عائلة مسعود أفندى فهمى على الصلح قبل عقد جلسة القضية التى رفعت بينهما ولكن عندما عقدت الجلسة تحول الصلح الى خصام بسبب المشادات التى وقعت بين محامى كل أسرة أثناء المرافعة ٠٠ ونتج عن هذا اثارة العداوة من جديد بين الأسرتين ٠٠ أى أن الموقف الكاريكاتيرى قد قلب الأمور رأسا على عقب لأن المفروض فى المحكمة أن تعقد الصلح بين الأطراف المتنازعة لا أن تثير الخصومة بينهما ٠٠ وهذا يحدد لنا موقف لطفى الخولى الفكرى تجاه القانون كأداة تقليدية عاجزة عن تحقيق المجتمع العادل ٠٠ مما يؤكد لنا الوجه الدرامى والوجه الفكرى لروح الكاريكاتير عند لطفى الخولى ٠٠

والهدف من الكاريكاتير أساسا هو الضغط على الموقف الدرامى قياسا على مبدأ : كل شىء يزيد عن حده ينقلب الى ضده ٠٠ وقد وضحت هذه المعالجة فى كل الشخصيات التى قابلناها فى المحكمة ولنأخذ شخصية الأستاذ حنفى المحامى الذى يقوم بكثير من الحركات التمثيلية الملفتة للأنظار مثلما يفتح ملفا ضخما عند بدء مرافعته ويضع أمامه مراجعا عديدة لا يستخدمها على الاطلاق فى وظيفته وهو يحرص على أن يستقرىء بنظراته أثر كلماته فى وجه ثابت أفندى خاصة والمتقاضين عامة ٠٠ مما يدل على أن الكاريكاتير يمكن أن يبلور الفرق بين الســـلوك الطبيعى والمصطنع للانسان ٠٠ ولعل أســـلوب مرافعته الزاخر بالألفاظ الطنانة والعبارات الرنانة واللهجة الخطابية لدليل واضح على أسلوب الكاريكاتير ٠٠ يقول فى مرافعته :

« سيدى الرئيس » القضية المعروضة أمام عدالتكم يندى لها جبين الشرف وتتضح بكل ما فى النفوس الملتوية من خسة ونذالة وقرف ‥ القضية فى كلمتين جنحة وسب وقذف ٠ ولكنها فى جوهرها ، عدوان على كرامة رجل محترم عف (رافعا ذراع ثابت أفندى بشده الى أعلى) هو موكلى ثابت أفندى عاشور ، الذى أتشرف بالدفاع عنه وعن حرمه المصون أمام قضائكم الموقر (ثابت أفندى يتابع المرافعة ويبدى علامات الارتياح لكلمات محاميه) ثابت أفندى ‥ هذا الموظف السابق بخدمة الدولة رب الأسرة الكريمة ‥ صاحب السمعة الطيبة ‥ اعتدى على مقامه ‥ أهين فى أسـرته ‥ طعن فى سـمعته ٠ ومن من ؟ ‥ من أناس أدنى منه مقاما ‥ »

وتستمر روح الكاريكاتير سـارية فى نسيج المسـرحية سواء على المستوى الخاص للشخصية أو المستوى العام للموقف بقصد وضع المتفرج فى موقف فكرى معين تجاه ما يدور على المنصة ‥

فى مسرحية « الارانب » يستغل لطفى الخولى الفانتازيا فى منح روح الكاريكاتير امكانيات جديدة لكى تقوم بدور أكثر فاعلية فى نسيج المسرحية دراميا وفى دفع أحداثها الى الأمام ، لأن الفانتازيا ـ بما تملكه من عناصر التلاعب بالواقع المعاش لكى ينتج افتراضات جديدة ـ تتفق الى حد كبير من الكاريكاتير الذى يقلب الأوضاع رأسا على عقب لكى يراها الناس فى ضوء جديد ‥ ولم يكن الافتراض الذى أقام عليه لطفى الخولى مسرحيته افتراضا عبثيا يقصد به السخرية والهزل فقط لكنه أقامه على افتراض علمى ‥ يقول الدكتور يونس فى افتتاحية المسـرحية : « حكاية الليلة قد تبدو غريبة شوية ‥ تمام زى ما كانت حكاية طيران انسان ودورانه حول الأرض من تلات أربع سنين ‥ لكن العلم حققها ‥ زى ماهو بيحاول النهاردة انه يحقق استبدال قلب انسان عجوز بقلب شاب ‥ هى صحيح ولا الخيال ٠ لكنها مع ذلك حصلت ‥ » ‥

أى أن القانون العلمى القائم على الاحتمـالات قد لعب دورا فى تحويل الرجل الى امرأة ، والمرأة الى رجل عن طريق حقنهما بمصـل اليونسزم الذى اخترعه الدكتور يونس ‥ ولكننا لا نحاول أساسا اختبار صحة هذا الاحتمال وتوقعه طبقا للقوانين البيولوجية لأن اهتمامنا به منصب عليه كمادة درامية ذات فاعلية فى أحداث النص ومواقفه ‥ وهى المادة التى جعلت روح الكاريكاتير تسرى فى نسيج المسرحية ‥ وللكاتب الحق فى افتراض أية نظريات علمية طالما أنها تخدم كل من المضمون والشكل ، لأن العلم يتعامل مع ماهو كائن فعلا بينما الفن يحلل مايجب أن يكون ‥ أى أن العلم يعتمد على الحاضر للوصول الى المستقبل بينما الفن يستشرف آفاق المستقبل ‥ ولذلك استغل لطفى الخولى أسلوب الفانتازيا التى تقوم على الحدث الخيالى ولا تقلد الحاضر وتحاكيه ، لأن الفن ليس

تقليدا للواقع ولكنه محاولة للوصول الى تركيب جديد له من خلال الشكل الدرامى والمضمون المثار داخله ·· وعلى هذا الأساس لا يجب أن نرفض الفكرة الأساسية فى المضمون بحجة أن احتمال وقوعها مستحيل علميا فى الوقت الحالى ·· بل ولا يجب أن يهمنا أيضا اذا كانت ستحدث فى المستقبل أم أنها لن تحدث على الاطلاق ، لأن أسلوب الفانتازيا وروح الكاريكاتير وقلب كل ما هو تقليدى رأسا على عقب ·· كل هذا ساعد فى تبرير المسرحية فنيا ودراميا وهذا كل ما نطلبه من الفنان المسرحى ··

ولأن الفانتازيا تمنح الكاتب فرصة التلاعب بالنسب والأبعاد والعلاقات لأنها لا تخضع لمنطق ملموس ومتعارف عليه فى حين تساعد روح الكاريكاتير المؤلف على المبالغة فى أبعاد ونسب معينة لتأكيد معنى معين فان المضمون الذى يهدف اليه الكاتب يبدو واضحا والفكرة حادة وقاطعة ومسيطرة على كل جزئيات النص :

أمانى : وأنا بقى حاتجوز عمارة يعنى ·· شوية طوب ··

قسمت : ويطلع صنفه ايه عليوه ده ؟

الشيخ معروف : راجل ياست قسمت ·· حايكون ايه يعنى ·· راجل بشناب ··

أمانى : وعقله ؟

الشيخ معروف : عقله ؟ مال الجواز ومال عقل الراجل ·· عمرك شفت واحدة بتتجوز عقل راجل بس ·· ليه ؟ ·· هو العقل اللى بيصرف ويكسى و ·· ثم يعنى قصدك ايه بعقل عليوه ؟

أمانى : مضلم ؟

الشيخ معروف : (بغضب) مضلم يعنى ايه ؟

الحاجة بهية : وحتى كده عنيه ، بعيد عنك ، عورة شوية · والا ايه يادلعدى ··

الشيخ معروف : والله المسألة فيها قولان ··

الحاجة بهية : قولان ·· هو كله عندك قولان ·· عورة والا مش عورة ؟

أمانى : سيبك ياماما من شكله ·· (لقسمت) تصورى ياطنط انه مايعرفش حتى يفك الخط ··

فاذا درسنا موقفا مثل هذا فاننا نجد روح الكاريكاتير تتغلغل فى نسجه بحيث يسيطر عنصر المبالغة على حديث الشخصيات التى تحاول رفض اتجاه معين يتنافى مع تفكيرها وتربيتها ·· فالشيخ معروف يعتقد أن عليوه ابن الجزار هو خير زوج لابنته المثقفة أمانى التى لن تجد أفضل

منه ، فى حين تعتقد أمها الحاجة بهية أنه أعور ومظهره غير مشرف ، وبين قطبى الشد والجذب القائمين على المبالغة يبدو اتزان أمانى التى ترفض الزواج من عليوه ليس بسبب مظهره ولكن بسبب جهله الفاضح فى زمن أصبح فيه العلم كل شيء ٠ أما روح الكاريكاتير فلم تمس أمانى من بعيد أو قريب فى علاج لطفى الخولى لشخصيتها ، لاتزانها وتفكيرها التقدمى لأن أسلوب الكاريكاتير غالبا ما يمتزج بعلاج الشخصيات التى فقدت اتزانها أو جزءا منه ٠٠

وقد ركزت الحـــاجة بهية على عيوب عليوه الخلقية لأن ثقـــافتها لاتساعدها على أن ترى ما وراء المظهر ، لكن الكاريكاتير يحاول ابراز العاهات الجسيمة كمعادل مجسد للعيوب النفســـية والثقافية والفكرية والوجدانية ٠٠ واذا كان الكاريكاتير فى مثل هذه المواقف يتجه الى النقد الاجتماعى فلا يجب أن تعد السخرية من العاهات والعيوب الجسمية من أهدافه ٠٠ ولكنها مجرد تجسد للعاهات النفسية والفكرية والثقافية التى تعتور الشخصية ، لأنه ليس من الأدب الانسانى فى شيء أن يسخر الكاتب من العيوب التى ليس للانسان يد فيها ، بينما من حق الكاتب أن يستغلها لكى ينقد من خلالها مدلولا آخر كامن وراءها ٠٠ ولاشك فان الكاريكاتير فن انسانى يعمد الى السخرية والتهكم بل واثارة الضحك المرير فى بعض الأحيان من أجل حياة أسعد للانسان يرى فيها نفسه على حقيقتها دون زيف أو رياء ٠٠

وتلعب الأوضاع الدرامية المقلوبة دورا حاسما فى تعريف الشخصيات بمدى العسف الذى تمارسه على الشخصيات الأخرى فى مواقف سابقة وذلك بأن تقف نفس المواقف فى مواقف لاحقة ٠٠ فنجد رجلا مثل أسامة المحامى المثقف يؤمن ايمانا جازما بأن المرأة مكانها المنزل مهما بلغت حدا كبيرا من التعليم والثقافة ٠٠ ولذلك يفرض على زوجته قســمت المحامية ترك العمل وتنصاع هى لرغبته لعلها لا تفقده وفى نفس الوقت لعله يدرك خطأه الذى ارتكبه فى حقها ٠٠ ويمهد لطفى الخولى للتحول الذى سيطرأ على موقف أسامة باستعمال أسلوب الكاريكاتير عن طريق الدكتور يونس الذى سيثبت له علميا أنه لا فرق بين الرجل والمرأة وأنه من السهل تحويل احدهما الى جنس الآخر أو كما يقول الدكتور يونس نفسه : « يعنى كل راجل هو فى الحقيقة مزيج من الذكورة والأنوثة مع بعض ٠٠ كل ما فى الأمر الذكورة أكثر شوية من الأنوثة ، وكذلك الست مزيج من الأنوثة والذكورة ولكن الأنوثة هى الأكثر ٠٠ » وتتحول نظرية الدكتور يونس الى موقف كاريكاتيرى يبدأ فى هز كيان أسامة فى صميمه عن طريق اثارة الوعى الحاد بتلاشى الفروق بين الرجل والمرأة ٠٠ مجرد الفروق الظاهرية :

الدكتور يونس : ده كلام العلم ٠ مش كلام الناس ٠ انت مثلا ٠٠ انت بالذات (أسامة ينتفض من مقعده منزعجا ويأتى بحركات تلقائية

هى ردود مباشرة لحديث الدكتور يونس) بص لايديك كويس ٠٠ بص ٠٠

أسامة : مالهم ؟

الدكتور يونس : مش ملاحظ انهم مسحوبتين برقة ونعومية شوية ، خصوصا عند الصوابع ٠ تمام زى ايدين الستات ٠٠

أسامة : (وهو يخفى يده خجلا بعد أن نظر اليهما وراء ظهره) دكتور ٠

الدكتور يونس : (مستطردا) وصدرك ٠٠ مش شايف ان شعره قليل ٠ تقريبا أملط ٠٠ وثدييك ؟ ٠

أسامة : (وهو يسارع الى ارتداء القميص) دكتور ٠

الدكتور يونس : (وهو يقوم ليدور من حول أسامة) وكمان العجز بتاعك ٠

أسامة : (متأففا حائرا لا يدرى ماذا يفعل ، أيقوم أيقعد هنا أو هناك) بلاش هزار فى الحاجات دى يا دكتور ٠

الدكتور يونس : العلم يا أسامة مفيش فيه هزار ٠٠ وانت دلوقت لو بصيت كويس فى قسمت نفسها (قسمت تحاول أن تضحك وهى تخفى فى الحقيقة اضطرابا داخلها ٠٠ أسامة يشرع فى مسح جسدها بنظرات فاحصة) حاتلاقى بعض صفات وعلامات الرجولة فيها وعلشان كده اذا نجحنا فى أننا زودنا عند الرجل هرمونات الأنوثة انقلب ست واذا زودنا هرمونات الذكورة عند الست انقلبت راجل ٠٠ فيبقى ايه الفرق بين الأثنين ٠٠ (ببساطة وتأكيد) مسألة كيميا ٠٠

ويبدو الكاريكاتير واضحا عندما يتحول كل من قسمت وأسامة الى مجرد أرانب يجرى عليها الدكتور يونس تجاربه الكيميائية والبيولوجية ٠ ودور الكاريكاتير هنا يتركز فى ابراز الحقائق عارية من كل زيف وخداع وبعيدة عن كل الرواسب والتقاليد السائدة ٠٠ ولعل الصورة الكاريكاتيرية للشخصية عندما تسلك أمامنا كالأرنب توضح لنا أن التقاليد التى يحيط بها الناس أنفسهم ليست سوى واجهة هشة لا تحتمل حقائق الحياة الصلبة ٠٠ فالأرنب بطبيعته حيوان جبان يهرب من أى شىء يراه لأنه يتوقع الخطر الداهم منه ٠٠ وكذلك الحال بالنسبة للتقليديين من أمثال أسامة الذين يرون فى التقاليد الملاذ الوحيد لهم بعيدا عن التطور ٠٠ أى أن الصورة الكاريكاتيرية للأرنب تقوم بوظيفتين : الأولى تحويل الشخصيات الى حيوانات تجارب معملية وبذلك تتحطم الهالة الدرامية التى غالبا ما تحيط الشخصيات البطولية ٠٠ والثانية تجسيد الخوف الذى ينتاب الشخصيات

فى مواجهة الواقع وحقائقه .. ومن هنا كان الارتباط بين التفكير العلمى واللمسات الكاريكاتيرية .. فالعلم هو الأداة الوحيدة لمواجهة الواقع بينما يقوم الكاريكاتير بتعرية هذا الواقع تحت أضواء جديدة :

الدكتور يونس : برضه كلامك ده غلط .. أولا العلم عمره ماكان خيال .. بالعكس هو الحقيقة الوحيدة فى الدنيا حتى ولو بانت لك أنها أغرب من الخيال ..

ثانيا : لما بنطبق العلم على أرانب المعمل فهذا مقدمه علشان نطبقه فى أمان بعد كده على أرانب الحياة ..

أسامة : أرانب الحياة ؟ ..

الدكتور يونس : الناس اللى بطبيعتها تبقى خايفة فى العادة من كل جديد وكل كشف للأسرار .

ولا يربط لطفى الخولى الكاريكاتير بالعلم فقط بل يجعله يسرى بعد ذلك فى النسيج الدرامى عن طريق توليد الموقف من الموقف الذى سبقه وبذلك تتكشف روح السخرية وتتضاعف كلما تقدمت بنا المواقف .. مما يجعل الكاريكاتير يتوغل فى داخل الشخصية ويؤثر فى انفعالاتها وأفكارها ولا يقتصر دوره على تشكيل السلوك الخارجى لها ، لأن الكتاب الذين يهدفون الى اضحاك الجمهور فقط هم الذين يربطون الكاريكاتير بالسلوك الظاهرى فوق منصة المسرح فقط .. أما الكتاب الذين يهتمون بالفاعلية الدرامية للكاريكاتير فانهم يحرصون على استغلاله فى تطوير الشخصية من الداخل .. وبذلك لا يظل الكاريكاتير مجرد تسلية للجمهور أضافها الكاتب من عندياته لكى يزيد من ايراد المسرحية لكن هذا لا ينفى اثارة الضحك عندما يرتبط الكاريكاتير بالوجدان النفسى للشخصية كما سنجد فى كلام أسامة لنفسه بعد أن ترسبت فى نفسه نظرية الدكتور يونس .. نسمعه يقول لنفسه وقد صاغ صوته فى نبرة مماثلة لصـــوت الدكتور يونس :

« بص لا يدك كويس . بص . (بصـــوته العادى) بقى دول مسحوبين بنعومية . هى فين النعومية ؟ أنا مش شايف أى نعومية .. (بغضب كما لو كان يحدث شخصا أمامه) أما انك راجل لا تستحى .. نعـــومية أيه يا دكتور يونس .. ده عقلك أنت اللى نعم قوى . (رنين التليفون مازال مستمرا أسامة يرفع السماعة أخيرا ولكنه لا يضعها على أذنه .. تصدر عن السماعة أصوات عالية « آلو .. منزل الأستاذ أسامة المحامى آلو » أسامة يعود مرة أخرى لتأمل يديه ثم يغض الطرف عنها أيسلط أنظاره بدهش غير مفهوم على السماعة والأصوات التى مازالت تصدر عنها « آلو .. منزل الأستاذ أسامة المحامى .. آلو » يضع السماعة دون أن يجيب على النداء .. يتحرك عائدا الى الأريكة . فى منتصـــف

الطريق يعود لتأمل يديه بدقة ثم صدره على قدر استطاعته ٠٠ تنتابه الزغطة وهو يسرع الى تزرير قميصه بعنف ٠ تنقطع الزراير فى يده واحد بعد آخر فيقذف بها وهو يمد يده بسخرية « كيميا ٠ كيميا » وأخيرا يلقى بجسده على الأريكة ويغيب ٠ خلفها ٠٠ » ٠

وبهذا يؤكد الكاريكاتير الصراع النفسى الذى ينهش الشخصية من الداخل والذى يشكل سلوكها من الخارج مما يجسد لنا أبعادها وتبدو حية أمامنا بسبب تفاعلها مع الأحداث الدرامية سواء أكانت نفسية أو سلوكية ٠٠ ويبدو أن الكاتب الذى يهتم بالكاريكاتير فى سبيل الاضـــحاك فقط لا يستطيع أن يتفاعل مع جمهوره الا بقدر المبالغات والقفشات والمواقف المقلوبة رأسا على عقب التى يقدمها له ٠٠ وهو تفاعل مؤقت ينتهى بانتهاء الموقف الراهن لأنه ليس مرتبطا ارتباطاً حيا بالنسيج العام للمسرحية ٠٠ وبذلك لا يتعدى القيام بوظيفة النتوء أو الورم الذى يشوه من جمال النص ٠٠ أما الكاتب الذى يخضع الكاريكاتير للنسيج الدرامى فانه يكســبه الفاعلية العضوية والالتحام وفى نفس الوقت تسرى السخرية والمرح فى معظم المواقف بنفس الروح ٠٠ بل ويتصاعد الاحساس بها طبقا لتصاعد المواقف ولا يظل المرح يدور فى حلقة مفرغة هدفها اضــحاك الجمهور فقط ٠٠

والواضح أن روح الكاريكاتير روح رحبة تستطيع أن تستوعب كل المواقف على تسلسلها ٠٠ فقد أصبح تحول قسمت الى رجل وأسامة الى امرأة بمثابة الحجر الذى ألقى فى البحيرات وبدأت الدوائر الناتجة عن القائه فى الاتساع والتعدد حتى غطت سطح البحيرة كلها ، لأن المواقف الكاريكاتيرية سادت المسرحية كلها بنفس الطريقة وفى نفس الوقت أكسبتها الكثير من الروح الخفيفة والحيوية الجادة التى تهدف الى تغيير وجهة نظر الرجال فى النساء اللاتى مازلن يعشن فى عصر الحريم بروحهن برغم أن أجسادهن موجودة فى النصف الثانى من القرن العشرين ٠٠ وهو العصر الذى يعد من قمم الحضارة الانسانية سواء فى ميدان الفكر أو التكنولوجيا ٠٠ ولعل المأزق الكاريكاتيرى الذى وقع فيه أسامة بتحوله الى أنثى ليدل دلالة واضحة على أنه سيمر بكل التجارب المؤسية والمضحكة التى تعيشها المرأة فى كل لحظة من لحظات حياتها والتى تســببت فيها الرواسب القديمة والعادات المتحجرة والتقاليد المتجمدة التى لا تعرف سنة التطور الكامنة وراء كل الموجودات فى حياتنا ٠٠

وقد بلغ الكاريكاتير قمته فى المشهد الأول من الفصل الثالث والأخير عندما نرى أسامة جالسا الى مقعد من الطراز القديم رمز الرواســب والعادات القديمة التى تسير حياته وتشكل مجراها ٠٠ وقد انهمك فى تركيب زراير قميص نتبين بوضوح ارتباكه فى لضم الابرة وانقطاع الخيط وضيقه بصعوبة العمل الذى يقوم به ٠ الابرة تشك أصابعه أكثر من مرة ٠

يرمى القميص فى النهاية بضجر الى الأرض دون أن يتم تركيب الزرار ونلاحظ طوال أحداث هذا المشهد أن الأحاديث التى تدور بين كل من أسامة وقسمت وبين الغير تختلط فيها اشارات النداء بالمذكر والمؤنث دون ضابط .. كما نلاحظ أن أسامة يأتى بين وقت وآخر ودون شعور منه بحركات ذات سمات أنثوية .. والمونولوج الذى يفتتح به أسامة أحداث الفصل الثالث هو فى الحقيقة ديالوج بين بقايا نفسه القديمة التى ماتزال راسبة بأعماقه وتتصارع مع نفسه الجديدة بعد التحول الى أنثى .. ويقول لطفى الخولى فى توجيهاته المسرحية انه من المفضل تجسيد هذا الديالوج بصوتين .. صوت رجالى لنفس أسامة القديمة يصل الى أسماعنا من خلال تسجيل مثلا .. وصوت نسائى لنفس أسامة الجديدة يصل الى أسماعنا من خلال حركة شفتيه الطبيعية على المسرح .. وهو يتناول الكلمات الأخرى من المونولوج .. وبهذا يستغل لطفى الخولى الكاريكاتير فى تصوير حالة الشيزوفرانيا الحادة التى أصيب بهاأسامة من جراء تحوله الى أنثى ، وذلك عن طريق تجسيد قطبى الشد والجذب بين الشخصية القديمة والجديدة .. نسمع أسامة يقول لنفسه بصوته النسائى وهو يتأمل يديه لحظات :

« بقى دد زمن فى راسه مخ .. يحكم على أنا أقعد فى البيت ألضم ابر وأركب زراير .. وقسمت تتنطط طول النهار بين المحاكم تترافع وتاخد وتدى مع المحامين .. ويمكن كمان تهزر معاهم وهزار الرجالة تقيل .. أنا مجربه .. ياناس .. أنا برج من عقلى حايطير .. حايطير ؟ (وهو يتحسس صدرد ويعدل من وضع صدره البارز نوعا ما) يعنى أعمل فيه ايه دكتور الأرانب ده .. (بصوته الرجالى القديم وهو يمد أصابعه فى الهواء) اياك تعمل فيه حاجة دلوقت امسك أعصابك اعمل معروف لغاية ما يديلك الحقنة وترجع لك نفسك من تانى .. (بصوته النسائى) طيب ادعى عليه بايه ؟ روح يافقرى الهى تنقلب بوشك العكر ده وتنفضح فضيحة بجلاجل ولا تلاقى حته تلمك أبدا .. (بصوته الرجالى القديم) وبعدين بقى .. انت حاتقعد كل يوم تمرجح نفسك بالكلام ده لما تجيب لها الجنون .. اعقل يا أسامة واشغل روحك بشغلانة . اشغلها بايه بس ؟ واليوم زى مانت شايف ما بيودع الا بطلوع الروح .. تقول هو سنة (وهو يلمح الصحف تحت قدميه) معهلش نقرا الجرايد (يمسك بصحيفة ويفردها أمامه هنيهة) برضه القمر .. آدى دقنى أهه لو بس لمستم فى يوم القمر بطرف صباعكم .. ياناس اهمدوا .. اعقلوا .. قالو لفرعون من فرعنك قال مالقيتش حد يردنى . .(بصوتى الرجالى) الله انت حاترجع تهرى وتنكت فى نفسك تانى .. (وهو يعدل من وضع صدره البارز) ياراجل حاسب على صواميل مخك لتفك من بعضها . ياسيدى ريح روحك .. أعتبر الدنيا دى خلاص وقعت فى ايدين شوية مجانين ومحدش سمى عليها .. ريح .. (بصوته النسائى) أريح ازاى بس ؟ ياسيدى ريح بقول لك ريح .. أمرى لله أريح .. (يهب فجأة من مقعده أثر قراءته لشىء

فى الصحيفة) ايه ؟ (قارئا بتأن) الاستعداد لاطلاق صاروخ للقمر حاملا زوجا من الأرانب (متابعا حديثه الى نفسه) هى الأرانب حاتوصل للقمر كمان ؟ (يكور الصحيفة ويقذف بها ويذرع الغرفة جيئة وذهابا وهو يزفر كمسجون ضاق بسجنه الطويل » أريح ٠٠ أريح بقى ازاى ؟ فهمنى أريح ازاى ؟ (يتوقف فجأة عند أحد المقاعد القديمة الطراز ويتكىء على مسنده متوجعا وهو يمسك بظهره فى ألم واضح) ياستار ٠٠ أنا ضهرى حاينقطم حتتين غريبة ٠ عمره ماوجعنى بالشكل ده ٠٠ ياترى من أيه يا أسامة ؟ (بصوته الرجالى) حايكون من ايه يعنى غير الحبسة المهببة اللى أنت واقع فيها لشوشتك ٠٠ هى بقى فيه حاجة سليمة والا حرة ٠٠ جسمك محبوس ٠٠ عقلك روحك رخرة محبوسة ٠٠ أسبوع ياعالم ٠٠ (بصوته النسائى) سبعة أيام وأنا مربوط فى البيت زى الأرنب اللى حايدبحوه على فتة ملوخية ٠٠ يامهون فات أسبوع يا أسامة وفاضل أســـبوع وتاخد حقنة يونسزم وتتحرر تانى ياعم من شبكة الـ ٠٠ (بصوته الرجالى) أهى لعنة وحلت عليك وعلى بدنك ٠٠ تعمل ايه ؟ نصيبك كده ٠٠ قسمتك ٠٠ قسمتى آه ياضهرى (بصوته النســـائى) ٠٠ قسمتى ماهى بره عماله تتســـطح وتنطح وتمشى على البلهى وســـط الناس تشـــتغل وتعرق وتشرب قهوة فى أوضة المحامين ٠ ياترى الدنيا حصل لها أيه فى الأسبوع ده ؟ (بصوته الرجالى) طبعا الشمس لسه بتطلع (بصوته النسائى) والا حقنوها كمان باليونسزم وقلبوها قمر ٠٠ تعرف يا أســـامة أن أمك الله يرحمها كانت بطلة ٠٠ ماتت شهيدة والله ٠٠ ياما نفسى أقف بس قدام المحكمة وكتفى يحتك بالرايح والجاى ٠٠ أمشى فى الشارع ببدلتى زى البنى آدم أكلم مع زبون ٠٠ أترافع فى قضية ولو كانت خسرانة ميه الميه زى بعضه ٠٠ أقعد على القهوة فى الشمس وأحط رجل على رجل وأبص لمخاليق الله ٠٠ أشتغل ٠٠ أعرق ٠٠ (بحنان وهيام) ياسلام كده على حبات العرق وهى بتلمع وتتقلقل زى اللولى فوق جبينك يا أسامة وأنت بتجمعها بمنديلك ونازل شغل وحرت فى القضايا والمستندات ٠٠ عنيك تكل لكن قلبك يدق ٠٠ بدنك يهمد لكن روحك راضية ومرتاحة ٠٠ مفيش أحلى فى الدنيا من التعب اللى يخدر جسمك بلذته بعد الشغل والشقى ٠٠ قسمتى من كل البنى آدميين اللى لابسين بدل فى الدنيا كلها ان دكتور الأرانب يطلع قريب مراتى ٠٠ قسمتى ٠٠ »

وربما تسبب طول المونولوج فى توقف الحركة الدرامية داخـــل النسيج ، لكن الصراع الكاريكاتيرى الذى كان ينهش أسامة من الداخل قد جعل الحياة تدب فى أسلوبه الموزع بين الذكر والأنثى ٠٠ فقد ضحك الجمهور من مأزقه وفى نفس الوقت أدرك الحياة الراكدة التى تعانيها المرأة والتى فرضها عليها الرجل منذ عصور الحريم الأولى حتى عصرنا هذا ٠٠ أى أن الجدية الفكرية تسير جنبا الى جنب مع الهزل الكاريكاتيرى بل ويؤكد أحدهما الآخر لأننا لا نستطيع أن نتذوق أحدهما مع تجاهل وجود

الآخر ·· وقد تبدو لنا في أحيان كثيرة أن مهمة الكاريكاتيرى الأساسية تقوم على قلب الأوضاع ، لكنها ليست كذلك في أحيان أخرى ، اذ أن مهمته تقتصر على القاء الضوء الحقيقي والواقعي على الموقف فيبدو لنا مقلوبا رأسا على عقب لأنه في حقيقته كذلك ·· بينما تعودنا نحن أن نراه منطقيا ومتمشيا مع طبيعة الأمور بحكم التعود والرواسب التى تراكمت بمرور الأيام وتسببت فى رؤيتنا المعكوسة الى طبيعة الأشياء ·· وهذا ينطبق على الدرس القاسى الذى لقنه الدكتور يونس لأسامة الذى تعود أن يرى المواقف مقلوبة وينكر الحقيقة « اللى تشوفها عنيك وتلمسها صوابعك وينكرها عقلك وقلبك ·· » كما يقول الدكتور يونس الذى يواصل حديثه الى أسامة : « وأنا كرجل علم واقعى شايف أن هروبك من الحقيقة يخليك تمشى فى الدنيا على راسك بدل رجلبك · يجب أنك تعرف أن أسامة دلوقت نوع مختلف تماما عن نوع أسامة بتاع الأسبوع اللى فات · وعلشان كده اذا كانت حريتك تقيدت · ثور وطالب بحريتك الكاملة ·· الانسان صحيح نوعين لكن حريته نوع واحد ·· ثور ·· »

هذا هو الدور الذى لعبه الكاريكاتير فى مسرحية « الارانب » ·· وأصبح جزءا من نسيجها العضوى ، بحيث أننا لو أخذنا موقفا كاريكاتيريا بمفرده وعزلناه عن باقى أجزاء النص لما أثار فينا نفس الاحساسات والأفكار والضحكات الساخرة التى نحس بها من خلال السياق الدرامى للنص مما يبرهن على أن الكاريكاتير لم يكن لمجرد التسلية أو الترفيه وانما استعان به الكاتب لتأكيد مضمونه الجاد وبلورة شكله الفنى ··

من هذا الفصل يتضح لنا أن لطفى الخولى قد وفق فى استغلال امكانيات الكاريكاتير مثل التلاعب ببعض الملامح النفسية للشخصيات عن طريق المبالغة والقاء الأضواء عليها بهدف السخرية منها ·· وهو يربط الكاريكاتير بالشخصيات التى فقدت عناصر اتزانها الفكرى والوجدانى ولذلك استعملها فى نقد أوجه النقص الاجتماعى ·· ولا يعنى هذا الكلام أن لطفى الخولى قد جعل من مسرحياته منبرا للنقد والاصلاح الاجتماعى ، لأنه جعل الخلفية الاجتماعية فى خدمة التشكيل الدرامى ولم يحدث العكس الذى غالبا ما نجده فى المسرحيات الاجتماعية ·· فقد نجح لطفى الخولى فى اختراق الظاهرة الاجتماعية للوصول الى الشخصية الكاريكاتيرية والتى أصبحت هكذا بسبب ضغط الظاهرة الاجتماعية عليها ·· أى ان اهتمامه كان منصبا على الكيان الانسانى للشخصية وكيف تؤثر فيه الظروف الاجتماعية الراهنة ولم يكن منصبا على الظروف الاجتماعية كظواهر مجردة ·· واذ تتبعنا الشخصيات الكاريكاتيرية لوجدنا أن الصفة المشتركة بينها تكمن فى عدم مقدرتها على مواجهة الضغط الذى تمارسه الظروف الاجتماعية ، لكن بمجرد تمرسها على الوقوف فى مواجهتها فان لمسات الكاريكاتير تزول عنها فى الحال لأنها تمكنت من استعادة عوامل تماسكها وعناصر توازنها ··

الفصل الثالث

سنة التطور

تلعب سنة التطور دورا فعالا فى بلورة مضـــامين لطفى الخولى وتشكيل مسرحياته ٠٠ وهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمضمون الاشتراكى المفضل عنده والذى عالجناه فى الفصل الأول من هذه الدراسة ٠٠ وينبع ايمان لطفى الخولى بسنة التطور من اعتقاده بأنه لا يوجد حق مطلق وخطأ مطلق ، لأن سنة التطور التى جبلت عليها الحياة البشرية منذ الأزل لا تعترف بالحقيقة المطلقة التى لا تتغير طبقـــا لاطراد الزمن واختلاف الاماكن ٠٠ ولعل اعتقاد الانســـان فى وجود الحقيقة المطلقة يعود الى الرواسب والتراكمات الاجتماعية التى توارثتها الأجيال المتعاقبة منذ العهود الاقطاعية والرأسمالية ٠٠ وهى العهود التى أكدت للناس أن كل شىء ثابت ولا ســـبيل الى تغييره لأنه ينتمى الى عالم القدريات والغيبيـــات والقسمة والنصيب ٠٠ وهو عالم لا يملك فيه الانسان أية سيطرة عليه لأنه لا يعلم عنه شيئا ٠٠ وبذلك اعتقد الانسان أن مايراه من قوانين ومذاهب واراء واتجاهات فى مناحى الحياة المختلفة أشـــياء جبلت على الثبات واليقين ولا ســـبيل الى تغييرها أو حتى تعـــديلها أو حتى رؤيتهـــا فى ضـــوء جديد ٠٠ ونتج عن هذا أن تعلق الانســـان التقليدى بها مما أدى بدوره الى تجمده وتحجره لأنه حكم على نفسه بالموت عندما رفض أو عجز عن مواكبة تيار الحياة المتغير أبدا ٠٠ ولا تعنى الحياة ســـوى التحـــرك مع تيارها لأننا بهذا نحقق اهدافها فى التطور والخلق الحى ونمنحها كافة طاقاتها الابداعية وامكاناتها الخلاقة ونحررها من كل القيود المصـــطنعة التى افتعلتها التقاليد البالية والقيم الرجعية والاتجـــاهات الفاسدة والعادات المتحجرة التى تحاول قدر امكانها اعاقة التحـــولات الاجتماعية التى تدل على حياة المجتمع الحقيقية ٠

وعلى هذا الأساس يتضح لنا أن الخطر الأول الذى يقف عقبة فى سبيل تحقيق سنة التطور يتمثل فى الانسان الذى يعتقد فى وجود قوانين أبدية ومبادىء أزلية لابد أن يصير على نهجها ويهتدى بنورها ٠٠ وهى قوانين خلقت لكل مكان وزمان ٠٠ هذا الانسان المتعصب ذو الأفق الضيق لابد من تغييره أو القضاء عليه اذا لم يمكن تغييره ، لأنه عدو التطور والتقدم والابداع ونصير التحجر والخمول والبلادة بمساهمته فى وضع

القيود والسجون لانطلاقات المستقبل .. ونحن لا ننكر أن القوانين قد خلقت لتنظيم المجتمع لكنها لم توضع فى نفس الوقت لتقييد حركته الطبيعية القائمة على ســـنة التطور .. بمعنى أنه اذا تعارض القانون مع تطور المجتمع فيجب أن يتنحى فى الحال لكى يحل محله قانون جديد يســـاير متطلبات الوضع المتطور .. فلقد وضعت القوانين والتقاليد لخدمة الانسان وتنظيم حياته . ولكنه فى أحيان كثيرة يصير خادما لها على حساب راحته وأعصابه ورفاهيته وتقدمه مما يتنافى مع سنة التطور التى مهما حاول التقليديون ذوو الأفق الضيق والتفكير المحدود اعاقتها فانها ستقهرهم فى النهاية وربما قضت عليهم اذا أصروا على مقاومتها ..

وسنة التطور قوة غريزية وطبيعية ولكنها غير عاقلة .. ولذلك كان على الانسان أن يستعمل عقله فى توجيهها الوجهة التى تتمشى وتقدمه الحضارى .. وهذا ما يفعله العلماء والمفكرون والفلاسفة والفنانون عن طريق اكتشافاتهم واختراعاتهم ومذاهبهم ونظرياتهم وأعمالهم الفنية التى تخضع سنة التطور لما فيه خير الانسان وتقدمه . والاخضاع هنا لايعنى التصدى والتحدى والتقييد لأن المقصـــود به الاســـتفادة من قوة التيار وانطلاقه والتشبث الدائم بقمة الموجة بدلا من الوقوف ببلاهة فى مواجهتها، لأن مثل هذا التصدى يعد بمثابة بداية الاندثار للشخص الذى يأنس فى نفسه القيام به .. ولم يحدث فى التاريخ الانسانى أو الطبيعى أو السياسى أو الاقتصادى أو الاجتماعى أو الفكرى .. الخ .. أن نجح انسان فى التصدى لسنة التطور .. بل ان التاريخ نفسه خلد هؤلاء الذين ساروا مع التطور من علماء ومفكرين وفنانين ووضعهم فى أعلى وأسمى مكانة بينما حكم على الآخرين من التقليدين والمتعصبين والمتزمتين ذوى الأفق الضيق بالاندثار والموت حتى فى أثناء حياتهم ..

وغالبا ما تنقسم الشخصيات فى مسرح لطفى الخولى الى نوعين : نوع تقليدى نشأ على تقبل كل ماهو سائد وشائع وهذا النوع يحاول بطريقة واعية أو لا واعية التصـــدى لســـنة التطور واعـــاقة مســـيرتها ، ونوع تقدمى يرى أن كل شىء فى هذا الوجود يجب أن يخضع لارادة الانسان من أجل تقدمه ورفاهيته .. ويجب على الانسان أن يساند ســـنة التطور بكل ما لديه من شجاعة وجرأة ورجاحة فكر وألا يخضع للتقاليد والقوانين التى تقادمت بمرور الزمن وأصبحت عاجزة عن الوفاء بمتطلبات الانسان الجديد .. ولذلك فان الثورة الدائمة والمستمرة أصبحت قدرا على الانسان فى كل لحظة يعيشها من لحظات حياته .. ويجب ألا يترك نفسه لتيارات المجتمع تتقاذفه كما تشاء بل يجب أن يفرض ارادته الحرة بوعى من تفكيره وضميره واحساسه العام بالانسانية حتى لو قوبل فى هذا بكل صنوف الاضطهاد والارهاب والتعذيب .. فانتصاره مؤكد لأنه يواكب حركة التاريخ وتحولات المجتمع البشرى .. والصراع الدرامى فى مسرح لطفى الخولى غالبا مايدور بين أعداء التطور وأنصاره .. والغلبة

دائما لأنصار التطور لا بحكم فكر لطفى الخولى التقدمى ولكن بسـبب التفاعلات الحية للصراع الدرامى داخل النسيج والتى تبرز دراميا وفنيا انتصار سنة التطور ٠٠

فى مسرحية « قهوة الملوك » يقدم لنا لطفى الخولى ثلاثة أنماط تبلور لنا الموقف الذى تتخذه مختلف الشخصيات تجاه التطور ٠٠ النمط الأول يتفادى كل تيارات التطور لأنه لم يتعود على مواكبتها وبذلك حكم على نفسه بالتحجر والتجمد ، والنمط الثانى يمثل نقيض النمط الأول بايمانه بحتمية التطور ولذلك فهو يعيش حياته دون خوف أو هواجس أو أوهام لأنه ينظر دائما الى المستقبل بانطلاق وتفاؤل ، والنمط الثالث هو النمط الذى مر بعملية التحول من التحجر الى التطور واكتشف بعد تحوله انه أضاع حياته قبل ذلك فى الركود والخمود والموات ٠ يمثل النمط الأول ناشد أفندى الموظف الحكومى الذى أحيل الى المعاش بعد أن قضى حياته الوظيفية فى انتظار الترقية أو الدرجة وكتابة العـرائض لرفعهـا الى المسئولين حتى يتعطفوا عليه وعلى أمثاله من الموظفين البؤساء الذين طحنتهم الخدمة الحكومية واقنعتهم فى نفس الوقت أن كل شىء ثابت كما هو وليس هناك ما يسمى بالتطور الذى يدور ويتفاعل مع كل شىء خارج نطاق الروتين الوظيفى ٠٠ ونظرا لأن ناشد أفندى قد قضى ستين عاما فى هذا الوضع فلا نتوقع منه أن يغير حياته التى أصبحت تحاكى الحفريات الأثرية ٠٠ ولذلك فان من الطبيعى أن يستأنف حياته بعد احالته الى المعاش فى كتابة العرائض لأهل الحى ونقابة العمال فى تكوين رابطة مع بعض زملائه للدفاع عن أصحاب المعاشـات ٠٠ ومازال يقضى بقية عمره فى الثرثرة ودس أنفه فيما يعنيه وفيما لا يعنيه ٠ وقد أستغل لطفى الخولى شخصيته فى تجسيد الخلفية الاستاتيكية التى ستتحرك أمامها الشخصيات التى تمثل الحركة والتطور من أمثال الريس حنفى ٠٠

ويمثل النمط الثانى الريس حنفى رئيس نقابة عمال المصنع الذى أفتتح حديثا فى الحى وهو محبوب من العمال لأنه يدافع عنهم بجرأة وشجاعة ٠٠ واذا كان ناشد أفندى يعيش فى الماضى بكل كيانه فان الرئيس حنفى يتطلع دائما الى المستقبل ويؤمن ايمانا جازما بأن حركة التطور تسير الى الأمام لصالح الطبقة الكادحة طالما أن هذه الطبقة لا تنتظـر احسانا من أحد ولا تتوقع تعطفا من طبقة أعلى منها ٠٠ وقد تسبب تزعمه للعمال فى دخوله السجن لكنه لم يعبأ بذلك وخرج منه أقوى مما كان ، لاحساسه بأن مرور الأيام يزيده قوة ٠٠ وقد جسد لطفى الخولى فى شـخصيته كل عناصر التدفق والحيوية والانطلاق فى مواجهة الركود والثبات والخمود الذى يصوره ناشد أفندى ٠٠

ويمثل النمط الثالث بدوى أفندى الذى عاش حيـاته الأولى مثالا للهروب من تيـارات التطـور التى تجتاح المجتمع ٠ فقد عاش على الصدقات التى كان يجمعها من المآتم التى يحضرها ويبكى على أناس

لا يعرفهم ولا يمتون اليه بصلة من قريب او بعيد ٠٠ وظل على هذه الحال الى أن ضبطت معه المنشورات السياسية التى كانت فى حوزته دون أن يعلم ودخل بسببها السجن الذى رأى فى داخله حركة للمجتمع الجديد المتمثلة فى الشباب المثقف والعمال المكافحين الذين تحدوا النظام الرجعى القائم ٠٠ وتبدأ حياة بدوى أفندى المتطورة بالفعل منذ دخوله السـجن وبعدها يتحول الى شخص جديد يؤمن بالمستقبل والتطور والحياة الجديدة ٠٠ أى أن لطفى الخولى قد جسم فى شخصيته قطبى الشد والجذب اللذين مثلهما كل من ناشد أفندى والريس حنفى ٠٠ ولكن قطب التطور انتصر أخيرا بحكم سير أحداث المسرحية دراميا وحتمية سنة التطور فكريا ٠٠ ولنأخذ مثالين لتوضيح مدى التطور الذى مر به بدوى أفندى ٠٠ المثال الأول يبلور لنا الغيبيات والخزعبلات التى كان يقتات عليها بدوى أفندى نجده يقول لسيد صبى القهوة :

« وخالق الكون زى ما باحكى لك كده ٠ باقول للحاجة الهية كده ما أعرف لها لغاية النهاردة علة من سبب ٠٠ هى اللى مشتنى حارة من جوه جارة ٠٠ قعدتنى فى الصـيوان ٠٠ نزلت الدموع من عينى ٠٠ حاوطتنى بالناس ٠٠ وفين وفين لما فقت لنفسى ٠٠ واتلميت على عقلى ٠ واهى بقت شغلانة ٠٠ تجارة ٠٠ تجارة ربانية يا ابنى ٠٠ لى لوحدى ٠٠ لا شريك ولا منافس ٠٠ ولا ريس ولا ضرايب ولا دياولو ٠٠ تلقانى علشان كده موش عايز اتبطر عليها أبدا ٠٠ قسمتى ٠٠ اللى انكتب » ٠

وبعد أن جرفه تيار التطور بدخوله السجن نجده يقول لعم موسى شريكه القديم فى تجارة الدموع :

بدوى أفندى : وحياة معزتك عندى زى ما بقول كده ياعم موسى ٠٠ طيب أقول لك حاجة ٠ مثلا يعنى مثلا ٠ عمرك شفت واحد يدخل السجن ويخرج مبسوط منه ؟

عم موسى : مافيش غير المجانين ٠

بدوى أفندى : يبقى المجانين وأنا ٠٠ أنا دخلت السجن نفسى مسدودة من الدنيا واللى فيها ٠٠ وخرجت من السجن النوبة دى والدنيا ٠٠ أقول لك ايه بس (هنيهة) الدنيا حلوة فى عينى وبتضحك فى وشى كمان والناس ٠ الناس كلهم بقوا بنى ادمين ٠٠ شوف أنا كنت بكره أبو سبحة فالصو وروبابكية الدولة قد أيه ؟ صدقنى لما أقول لك السجن وأهل السجن وجدعان السجن بخروا الكره من قلبى ٠٠ ماعدش له أثر ٠٠ دول طلعوا غلابة زينا ٠

سيد : ده لازم كان سحر موش سجن ، اللى عمل فيك العمايل دى ٠

بدوى أفندى : يا خالق الكون ياسيد ٠٠ احنا كنا عشرين ٠ عشرين زميل ٠٠ موش كده يا أستاذ ٠٠ عشرين فى زنزانة واحدة ٠ من كل حتة

وشغلة ٠٠ اللى مسلم واللى مسيحى واللى ٠٠ واللى دكتور واللى محامى واللى عامل واللى طالب ٠٠ واللى زى حالاتى لا شغلة ولا مشغلة ٠٠

أما بقية شخصيات المسرحية من أمثال المعلم شهدة وأم خليل وسيد وعم موسى والشاويش عفيفى فقد استمدها لطفى الخولى من عالم الأنماط التى تبرز الجوانب المتعددة للمجتمع المعاصـــر ٠ ونظرا لنمطيتها فقد اقتصرت مهمتها على القيام بدور الخلفية الاجتماعية التى تظهر أمامها تيارات التطور واضحة وقوية ومتدفقة ٠٠

فى مسرحية « القضية » تلعب سنة التطور دورها من خلال الجدل الدائر بين الأستاذ منجد الذى يؤمن بالاصـــلاح التدريجى القائم على القانون الوضعى التقليدى وبين عبده طالب الطب الذى يعتقد أن الثورة هى التعبير الحى عن سنة التطور ٠٠ ويظل الصـــراع قائما بين وجهة نظريهما حتى تثبت أحداث المسرحية ومواقفها صحة ايمان عبده بالثورة الجذرية حتى يشق التطور مجراه فى قوة وعنف وحيوية ٠٠ أما الاصلاح التدريجى فليس سوى المسكنات التى تخدعنا ظاهريا عندما نرى التطور فى بعض أوجه المجتمع ولكن حركة المجتمع نفسها راكدة وساكنة ٠٠ فالتطور لابد أن يهز المجتمع من جذوره حتى يطرد كل الشوائب والرواسب التى تعوق حركته ، والذين يظنون من أمثال الأستاذ منجد أن القوانين الوضعية كفيلة بتطوير المجتمع تطويرا هادئا وتدريجيا يخدعون أنفسهم لأن هذه القوانين ليست سوى نصوص جامدة وضعها المشرعون بناء على ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية معاصرة ٠٠ ولذلك فهى مرتبطة بالفترة الزمنية التى شرعت فيها لكن الزمن يمر والظروف تتغير والمجتمع يتطور ٠ فاذا ظلت القوانين دون تغيير فســتتحول الى قيد على حركة المجتمع ، كالصبى الذى لا يستطيع ارتداء الملابس التى تعود على ارتدائها أيام طفولته لأنها أصبحت لا تناسبه لضيقها ٠٠ وعلى هذا الأســاس نستطيع أن نعتبر القانون مجرد تنظيم للمجتمع المعاصر وليس بقيد أبدى وبالتالى يجب أن تهدر الهالة المقدسة المحيطة بالقانون وأن ننظر اليه على أنه أحد الأضواء التى تنير لنا الطريق ولكنها لا تجبرنا على السير فى طريق معين ٠

ولعل القانون يفيد فقط فى حالات الشطحات التى تنتاب التطور من حين لآخر ، لأن هذه الشطحات المتطرفة قد تأتى بنتيجة عكسية مما يجعل التطور يسير فى طريق لا يتفق مع المنهج العلمى والموضوعى الذى يحاول المجتمع أن ينتهجه ٠٠ وهذا ليس بشىء شاذ لأن كل شىء يزيد عن حده ينقلب الى ضده ٠٠ فى هذه الحالة يلعب القانون دور الاطار الذى يبلور اتجاهات التطور بحيث نستطيع التعرف على ملامحها وسماتها وخصائصها

بسهولة ، مما يساعدنا على وضع التخطيط المثالى لحشد كل امكانيات الانطلاق واستغلال كل طاقات التطور ·· ويتحتم لهذا أن يواكب القانون سنة التطور ويحتفظ بمرونة مشابهة لتلك التى تميز التطور ·· وقد يقول البعض ان القانون لو ظل يتطور بنفس سرعة عوامل التطور لربما أصيب بالانحراف أو منافاة الروح الانســـانية لأن الجانب التكنولوجى للتطور لا يضع فى اعتباره أحيانا الضغوط المختلفة التى يعانى منها الانسان ·· وربما ساير القانون التطور التكنولوجى على حساب انسانية الفرد أو المجتمع ·· ولكن الرد على هذا القول أن العقل البشرى الذى يقف وراء القانون غالبا ما يضع الاعتبارات البشرية فى مكانة تسبق تلك التى تحتلها الانجازات التكنولوجية لأن المفروض فى التكنولوجيا أن تكون فى خدمة الانسان وليس العكس · وبالتالى فان كل شيء يشرعه أو يصنعه البشر لابد أن يكون من أجل الانسان ·· وهذه الظاهرة تنطبق على كل المجتمعات التى بلغت درجة عالية من الحضارة الانسانية ، أما المجتمعات الآخرى التى مرت بضغوط عسكرية وسياسية واقتصـــادية واجتماعية ·· الخ · فنلاحظ أن القانون المطبق فيها كان ينحاز الى فئة دون الآخرى أو يساند وضعا ضد آخر · المهم أن الانسانية بمعناها الشامل لا تجد فرصـــتها الكاملة فى مجتمع تتنافى قوانينه مع أى من حقوق الانسان وواجباته ·

والانسان هو أهم أداة فى يد الطبيعة لكى تطور نفسها لأنه يملك المقدرة على التفكير فى أمور لا يمكن أن تصل اليها أية كائنات حية أخرى ·· ولذلك يجب أن يكون دائما سيد موقفه بعيدا عن كل الضغوط التى يفرضها التركيب الاجتماعى أو التكوين الاقتصادى أو الاتجاه السياسى او القانون الوضعى طالما أن تفكيره يتسق مع الاعتبارات التى اصطلحت عليها الانسانية منذ فجر الحضارة البشرية وأثبتت صـــمودها لامتحان الزمن ·· هذه الاعتبارات التى تمثلت فى الحق والخير والجمال والتى اهتدت بنورها البشرية وكانت سلاحها فى كل معاركها ضد الظلم والشر والقبح ·· وسنة التطور تعتمد على الانسان أولا وأخيرا فى تحقيق هذه الأهداف لأنه أرقى الموجودات الحية فكرا وحسا وعقلا ووجدانا ، برغم الأخطاء التى يرتكبها فى بعض الأحيان والتى قد تبدو مميتة الا أنه مازال الوسيلة الوحيدة لاثبات مقدرة الطبيعة على التطور ··

وهذا الانسان نجده يقوم دائما بدور البطولة فى مسرحيات لطفى الخولى ·· نجد عبده طالب الطب يؤمن بالثورة الجذرية التى يمكن أن تعيد صياغة المجتمع وتشكيله من جديد وذلك على عكس ما يتصور الأستاذ منجد الذى يؤمن بأن التطور لابد أن يسير بالتدريج وطبقا للحدود التى يضعها القانون التقليدى · والصـــراع يدور بين الشـــخصيتين طوال المسرحية الى أن يرى الأستاذ منجد القانون على حقيقته فى قاعة المحكمة واذ به يتحول الى أداة للعسف والقهر والظلم وكبت حريات المواطنين البسطاء ·· وعندما يحاول أن يصحح الأوضاع المقلوبة التى يشاهدها

أمامه فى الجلسة حتى يتلائم الواقع القابع أمامه فى القاعة مع المثال الموجود فى مخيلته ·· عندما يقوم بهذه المحاولة يتهمه القاضى بالاخلال بنظام الجلسة وانتهاك حرمة المحكمة وهى عقوبة يعاقب عليها القانون ·· وهكذا يعاقب القانون أشد الناس ايمانا به واحتراما له مما يدل على أنه تحول الى نص جامد بلا روح وبالتالى أصبح حجر عثرة فى سبيل التطور ·· وعندما يفجع الأستاذ منجد فى مثله العليا ، يكفر بكل التقليديات التى آمن بها ·· نجده يصرخ فى نهاية المسرحية وهو يلوح بيديه المقيدتين والعسكرى يقوده للخارج لتنفيذ العقوبة التى وقعت عليه :

« افتح الشباك · ·افتحه ·· افتحوا الشبابيك ·· حا أختنق ·· حانختنق ·· افتحوا الشبابيك ·· افتحوا الشبابيك ·· افتحوا الشبابيك »

أى أن سنة التطور التى يمثلها عبده فى المسرحيةتنتصر على نغمة الاصـــلاح التدريجى التى فقد الأســـتاذ منجد ايمانه بها بفعل الأحداث والمواقف التى مر بها :

منصور : الله · جناب المحضر · على فين يا أستاذ منجد ؟

الغاوى : (بحزن) على السجن ·

المحضر : والسجن اصلاح وتهذيب · ·

منصور : يانهار أغبر ·· وفين الدكتور عبده ؟

الأستاذ منجد : راح ··

منصور : راح فين ؟

الأستاذ منجد : (بعينين شاردتين) مع الناس الطوال ·· الطوال ··

منصور : الطوال ··

الأستاذ منجد : اللى بيغسلوا أيديهم بالسحاب ··

ثابت : بالسحاب ··

منصور : ســـحاب ··

الأستاذ منجد : ·· وبيقطفوا الياسمين من على القمر ··

مسعود : القمر · (يبدو الأستاذ منجد فى نظر الجميع مجنونا)

منصور : قمر ايه ؟ الشباك ·· الشباك يا أستاذ منجد ·· أفتحه والا أسده ؟

الأستاذ منجد : (وهو يلوح بيديه المقيدتين والعسكرى يقوده للخارج) أفتحه ·· أفتح الشباك ·· أفتحه · ·افتحوا الشبابيك ·· حا اختنق

٠٠ حانختنق افتحوا الشبابيك ٠٠ افتحوا الشبابيك ٠٠ افتحوا الشبابيك (يختفى وماتزال العيون ترسل نظراتها خلفه) ٠

ويسدل ستار الختام وايقاعات التطور أشد ما تكون ارتفاعا وصخبا بعد المحن التى مر بها الأستاذ منجد والتى أثبتت أن الحياة الحقة قد خلقت للأقوياء المؤمنين بالتطور فى أكثر صوره ثورية من أمثال عبده طالب الطب الذى أكد له أن الثورة ليست التخفيف من الظلم ولكنها القضاء عليه ٠٠ أو كما يقول : « لأن الميكروب سبب الألم ، لسه حى وعمال ياكل فى الكرات البيضة ويهد الجسم كله ٠٠ المورفين خداع ينيم الميكروب مايموتهوش ٠٠ المهم يا أستاذ منجد هو تجميع الكرات البيضة وتقويتها فتثور على السبب الحقيقى للألم ٠ على الميكروب ٠ وتقضى عليه ٠٠ صدقنى علاج الحياة بالمورفين عمره مايفيد ٠٠ المهم هو علاج الأسباب ٠٠ الجذور ٠٠ والطريق هو كرات المجتمع البيضة ٠٠ هو الارتباط بالناس وتوعيتهم ٠٠ » ٠

ومن الواضح أن الثورة الجذرية هى الطريق الوحيد والأمثل الذى يمكن لسنة التطور أن تشقه ٠٠ وهى الثورة القائمة على الايمان بمقدرات الانســـان وامكانات العلم وطاقات العقل البشرى بعيدا عن كل التقاليد والرواسب والشوائب والعادات التى يمكن أن تحيل الحياة الى بركة راكدة آسنة زاخرة بالأمراض والعلل والجراثيم التى تشتت طاقة الحياة وتجعل التطور يسير فى خط مناقض لما يجب أن يكون عليه من أجل رفاهية الانسان وسعادته ٠٠ وقد بدت ارهاصات التطور من أول أحداث المسرحية وظلت قابعة فى الخلفية الدرامية تحرك الأحداث والمواقف بأسلوب خفى حتى طفت على السطح بعد أن أزاحت كل الرواســـب التى غطتها عن طريق المواقف الحرجة واللاانسانية التى مر بها الأستاذ منجد الذى آمن فى نهاية المسرحية بأن التطور قدر حتمى كتب على الانسان لكى يحيا ٠٠ وبدون مسايرته يفقد انسانيته ويتساوى مع الحيوان ٠٠ أى أن الانسان هو انسان لأنه يتطور ٠ وما التحولات الاجتماعية سوى الدليل المادى على هذه الحقيقة ٠

فى مســـرحية « الأرانب » يقوم الصـــراع الدرامى على موقف الشخصيتين الرئيسيتين من التطور ٠ فنجد الأستاذ أسامة المحامى موزع النفس بين اطاعة التقاليد القديمة التى تجبر المرأة على العودة الى عصر الحريم وبين التحرر ومسايرة ركب التطور ٠٠ بينما نجد زوجته الأستاذة قسمت المحامية مثالا جادا لكل الذين يؤمنون بحقوق المرأة ومساواتها بالرجل ٠ وليس هذا بدافع من الحقد أو الغيرة أو الحسد وانما بدافع من الايمان العميق بسنة التطور التى تحاول أن تعيد كل شىء فى الحياة الى وضعه الصحيح ومكانه المناسب بعد أن تفاعلت الرواسب القديمة والعقد الاجتماعية والتقاليد المتعفنة فى قلب الأشياء رأسا على عقب ثم محاولة اقناع الناس بأن هذا هو الوضع الطبيعى بالنسبة لها بحكم التكرار

والعادة والأمر الواقع · ويؤكد لطفى الخولى بوادر الصراع بين القديم والجديد من أول صفحات المسرحية وخاصة وصفه للمكان ·· « نلاحظ من خلال تصرفات وعلاقات كل من الأستاذ أسامة والأستاذة قسمت بالأثاث أن الأول موزع الحب بين الأثاث المودرن والعربى القديم معا ·· فى حين أن الثانية لا تستعمل أو تستريح الا للأثاث المودرن فحسب ·· » ولكى يؤكد لطفى الخولى اهتزاز القيم القديمة فى مواجهة سنة التطور فانه يقدم لنا استاذ أسامة ممثل القديم فى صورة مهزوزة نسبيا منذ أول لحظة يظهر فيها على المنصة عندما نجد الأستاذ أسامة يدخل الغرفة وهو يرتدى ملابسه فى عجلة يبدو كما لو كان قد استيقظ لتوه من النوم ·· يجول بناظريه فى أرجاء الغرفة بحثا عن شىء ·· يزوم بكلمات غامضة مصحوبة بحركات استطلاعية يائسة · ثم لا نلبث أن نسمع زومه واضحا « الكرافتة ·· فين الكرافتة ياأسامة فين » يزرر قميصه فى عصبية · وعندما يأتى الى زرار الياقة ينقطع بين يديه فيقذف به فى ضيق وضجر ·· فى نفس اللحظة تدلف زوجته الأستاذة قسمت الى الغرفة وهى تتصفح جريدة :

قسمت : أما أنت خدت لك حتة تعسيلة · لكن جامدة يا أسامة ·· (وهى تلوح بالجريدة) عرفت أخبار بعد الظهر ؟ يظهر حاينجحوا فعلا فى اطلاق صاروخ للقمر ·· (وهى تقذف بالجريدة الى سطح المكتب) تصدق أن شخيرك كان يبرج البيت وواصل لغاية الشيخ معروف فى آخر دور ··

أسامة : (وهو مستمر فى البحث عن الكرافت) شخيرى ؟ فين يا أسامة فين (لزوجته) شخيرى ؟ أياك أنا باشخر وأنا نايم ·· أنا عمرى ما باشخر ··

قسمت : عمرك ما بتشخر ·· وعرفت منين ؟

أسامة : عرفت منين ؟ (بعد تردد) ما ·· ما باسمعش حاجة ··

قسمت : وحاتسمع ازاى ؟ اذا كنت غرقان فى النوم ··

أسامة : على الأقل كنت حسيت ··

قسمت : ماهى دى المشكلة ··

أسامة : خلاص عملتيها مشكلة على طول ··

قسمت : على العموم مهياش مشكلتك انت بس · دى مشكلة ناس كثير ·· آدام ما بيحسوش بشىء يفتكروا أنه غير موجود ·· اللى مابيحسش بالحب مثلا لا يعترف بأن فيه حاجة اسمها حب ·· وفيه أشياء كتير تانية موجودة فى الدنيا لكن بعض الناس ·· هيه ·· بعض الناس مش معترفين بوجودها ليه ؟ مش حاسين بها ، وعلشان كده مش فاهمنها ··

هكذا يلخص لنا لطفى الخولى كل مقومات الصراع التى ستسرى بعد ذلك فى نسيج المسرحية • فقسمت تتكلم بفرح عن اطلاق صاروخ القمر وهو الذى يمثل قصة التطور التكنولوجى والتطلع الانسانى الى آفاق جديدة من المعرفة بينما يستمر أسامة فى حل مشكلته التافهة المتمثلة فى عدم تمكنه من العثور على رباط عنقه بسبب تفكيره المشوش •• ثم يعارض زوجته فى أنه لا يحدث شخيرا أثناء نومه مما يدل على أن كل حججه واهية لأنه يؤكد شيئا لا يعلم عنه شيئا •• وتعد معارضته الواهية دليلا دامغا على ضيق أفقه ونظرته المحدودة الى الحياة •• فهو يعتقد أنه لا يكون للأشياء وجود طالما أنه لا يحس بهذا الوجود شخصيا •• ولأن التطور لا يمكن أن يلاحظ بالعين المجردة أو بالحواس الخمس فانه من المستحيل بالنسبة لأسامة أن يؤمن به •• لأنه لا يريد استعمال مقدرته العقلية فى استيعاب حركة الوجود والتى نطلق عليها سنة التطور •• فليس الاحساس المادى هو الطريق الوحيد المؤدى الى اثبات وجود الأشياء والا تساوى الانسان مع الحيوان فى حياته الحسية ذات البعد المادى الواحد •• ولكن الانسان سلح بالعقل والبصيرة والنظرة الشاملة الى كل الموجودات التى تؤكد حركة التطور منذ الأزل والى الأبد •• ولكنها حركة لا يمكن ادراكها السريع بالحواس الخمس لأنه لابد من اشراك كل منافذ العقل والبصيرة والادراك والحدس والاستيعاب والفهم •• الخ •• مع هذه الحواس التى تتعامل مع الملموسات والماديات فقط •• يقول الناقد صبحى شفيق فى تقييمه لمسرحية « الأرانب » تحت عنوان « خطوة نحو المسرح المعاصر » :

« واليوم ، ونحن نتجه الى بناء مجتمع ديناميكى تتسع فيه مدارك الانسان الى مالا نهاية ، نجد أن أخطر المشاكل التى نصطدم بها هى مشكلة الاختلاف فى تفسير حركة الواقع وقوانين تطور الحياة الانسانية • فمازال الكثيرون يظنون أن الواقع عبارة عن خط واحد ، يسير فى حركة ميكانيكية، الزمن يرقم مراحلها بنفس الطريقة التى ترقم بها المحطات خطوط السكك الحديدية •• وهذه هى النظرة الوحيدة الجـــانب للواقع • انها امتداد للنظرة المفسرة للعالم باعتباره هذا المربع الثابت الذى يتحكم فيه زمن اقليدى ، كما كان يعتقد المدرسيون والأرسطويون والكهنة فى العصـــور الوســـطى • لكن : هل حقا يسير الواقع على هذا النحــو ؟ ان العلوم المعاصرة تقول لنا ان الواقع فى صراع دائم بين قوتين متعارضتين ، بين السالب والموجب ، بين الآخذ فى الذبول والمشرق بالحياة ، بين الشىء ونقيضه ، وأن صراع الأضداد هذا هو جوهر حركة الواقع ، وأى ظاهرة ليست أبدا خطا واحدا ، وانما هى وحدة لضدين يتصارعان بهدف حل تناقضهما والوصول الى ظاهرة أوسع ، الى ظاهرة سوف يحدث فيها صراع بين ضدين يوصلهما بدورها • الى ظاهرة اكثر اتساعا ، وان هذه الحركة مستمرة الى مالا نهاية ، وهى ، وحدها التى تخلق التطور الدائم للحياة وللطبيعة ولنظم المجتمع الانسانى • فى كلمة ، ان العلوم المعاصرة تفسر الواقع على أساس ديالكتيكى •

وإذا كنا قد حطمنا أغلال الاقطاع ، ومعه أفكار العصور الوسطى ، وإذا كنا قد وضعنا أساس مجتمع صناعى متطور يرتكز على قاعدة تقوده الى الاشتراكية حتما ، فكيف نظل مشدودين الى مفاهيم المجتمعات الزراعية المتخلفة ، الى مفهوم الثابت ، والى التفسير الميكانيكى لتتابع الحياة والزمن ؟ • لابد حقا أن تحل النظرة الديالكتيكية محل النظرة الميكانيكية ، ولابد أن يصبح الواقع متعدد الأبعاد ، بدلا من أن يبدو خطا مستقيما ، ولابد أن نرى الانسان فى تغير مستمر بدلا من أن نظنه « نمطا » ثابت الملامح النفسية والذهنية • ولا ينطبق ذلك على البناء الفكرى لمجتمعنا فحسب ، وانما ينطبق أيضا على فنوننا ••

وفى المسرح ، تصبح المهمة الموكولة لكتاب الدراما عندنا هى خلق مسرح يعرض الواقع وهو فى صراع بين ضدين ، ويكشف للمتفرج عن أبعاد كل ظاهرة تتشكل فى حياتنا • وفى رأيى أن مسرحية « الأرانب » قد أجابت الاجابة الأولى على هذه المهمة •• فمنذ المطلع (البرولوجوس) يتحدد هذا الاتجاه الجديد • فهنا يعرض لطفى الخولى عن استخدام الستارة على الطريقة التقليدية ، فهو يبدأ بتحطيم الحواجز بين الجمهور الجالس فى قاعة التمثيل وبين الممثلين المتوارين خلف الستارة • وكل من شهد المسرحية استقبل هذا الانطباع : ففى نفس اللحظة التى كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرح التقليدية ايذانا بانفراج الستار عن الفصل الأول وباطفاء أنوار الصالة ، وجدنا — ومازالت أضواء الصالة مضاءة — الستارة تفتح وتغلق، كأنها — على حد تعليمات المؤلف فى النص — فى صراع بين قوتين متعارضتين ، وبدا لنا أن هناك خللا ما قد وقع فى ادارة المسرح ، اذ أن الستارة قد فتحت ومازال العمال يركبون الديكور ، بينما يصيح مدير المسرح فى وجه شخص يرتدى نظارة سميكة وله لحية « يادكتور •• يا دكتور يونس •• هو ده برضه تصرف عالم كبير •• تسهينا وتفتح الستارة » • لكن الدكتور يونس ، وهو الذى يمثل أوعى فئات مجتمعنا ، لا يبدى أى اهتمام بما يسميه مدير المسرح بأصول أو تقاليد المسرح ، وانما يعتبر أن عنده « حكاية » يريد أن يقولها للناس ، ويلخص موقفه فى هذه العبارة : « أنا راجل معمل وتجارب مش راجل كلام وحديث •• لكن الكلمتين دول واجب • زى ما تقول مخى حبل بيهم ولازم أوضعهم قدام الناس فيبتدوا معانا الحكاية على نور » •

وهذا التعارض فى الموقفين ، موقف مدير المسرح ممثل التقليد ، وموقف العالم الدكتور يونس ، ممثل التجربة والعلم ، يلخص وضع مسرحية « الأرانب » بالنسبة لتاريخ مسرحنا ، كما يحدد وظيفة المسرح الجديد فى مجتمعنا • فالمسرح الجديد يكتبه مؤلف على وعى بحركة مجتمعه ، يدرك القوانين العلمية التى تفسر الانسان وتفسر التغييرات الاجتماعية ، وهو ، لكى يجسد مفهومه للدراما المعاصرة ولكن يعبر عن واقعنا من خلال هذا المفهوم لابد وأن يعارض كل القواعد المدرسية فى

تحديد الدراما ويتجه الى الموقف الذى تتخذه طليعة كتاب المسرح فى أوروبا : يتجه الى التجريب • » •

وينطلق لطفى الخولى من الأحداث اليومية التى تمر بالشخصيات والتى قد تبدو تافهة من على السطح الى الدلالات الخطيرة الكامنة وراءها فهو يستغل حادثة عدم العثور على رباط العنق فى بلورة فكرة التطور دراميا •• أى أنه لا يعالج الأحداث الجسيمة التى تعودت عليها الدراما التقليدية لكى يبلور فكرة معينة بل يبدأ فى منهجه الفكرى من حيث يبدأ الجمهور نفسه حتى لا يتوه أى شىء فى ضباب الميتافيزيقيات ولا يضل فى متاهات الغيبيات •• فسنة التطور على خطورتها وفعاليتها ليست بمنأى عن عملية ضياع رباط العنق ، لأن الكون كله عبارة عن وحدة واحدة بكل عظمته وتفاهته •• أى بكل متناقضاته التى يقوم عليها صراع الوجود :

أسامة : ياسلام • هى خلاص جت على الكرافتة ووقفت وتفتكرى يعنى لما الدنيا ، زى ما أنت دايما بتقولى عمالة تلف بسرعة عجيبة وتدوخنا فى شقى وتعب طول النهار ، الواحد يقدر يعلق بقى ازاى الحاجة فى مكانها المناسب •

قسمت : (ضاحكة) عندك حق •

أسامة : انت بتتريقى والا ايه ؟

قسمت : أبدا والله بتكلم جد •• فيه تغيير مستمر فعلا •

أسامة : طبعا فيه تغيير •• واللى تلاقيه النهاردة مناسب بكره يصبح غير مناسب • تقدرى تقولى لى بكل الفلسفة بتاعتك ايه هو بالضبط المناسب وايه هو اللى مش مناسب • مايجب وما لا يجب •• مش كان مناسب ان الواحد يبقى بيه والا باشا •• دلوقت مابقاش مناسب أبدا •• مش كان مناسب من كام سنة بس أن الواحد حر فى ملكه يتصرف فيه زى ماهو عايز ويملك بلا حدود انشالله البلد كلها •• دلوقت معدش مناسب •• مش كان الواجب بيحتم ان الست لما تخرج للشارع تغطى وشها بحجاب دلوقت الناس اختلفوا •• فيه اللى يقول لك واجب وفيه اللى بيقول لا مش واجب ••

قسمت : عظيم • وانت مع مين بقى فى الناس دول ؟

أسامة : أنا مع •• (بعد تردد) والله ما أنا عارف بالضبط • ما هى دى المشكلة اللى مش عارف أحلها ازاى •

ومن الواضـــح أن الاختلاف بين الناس حول مفاهيم معينة وتردد الانسان بينه وبين نفسه حول انتهاج سلوك معين ، من العناصر التى تبشر ببوادر التطور ، لأن اتفاق الناس جميعا حول مفهوم معين لايمكن أن يؤدى الى التطور ·· ويحكم أن التطور سنة أزلية وأبدية فى نفس الوقت فان هذا الاتفاق الجماعى لا يمكن أن يكتسب صفة الاستمرار مما طالت مدته لأنه سرعان ما تجتاح أمواج التطور شواطىء هذا المجتمع الراكد وتحيله الى دوامات وصراعات تغير من شكله وكيانه ·· والتردد الذى أصاب أسامة وولد حيرته بين التمسك بالقديم والتطلع الى الجديد دليل دامغ على أن سنة التطور أقوى من أية تقاليد قد تبدو راسخة بحكم تكرارها وتعود المجتمع على ممارستها كواقع راهن ومفروض ··

وسنة التطور اتجاه شامل لا يقتصر على الماديات فقط بل يمتد لكى يشمل كل جزئيات الوجود ، مادية كانت أم مجردة أم عقلية أم وجدانية أم فكرية ·· الخ ·· واذا لم يتنبه الانســـان لهذه الحقيقة فســـيتحول الى ريشة فى مهب الرياح ولن يستطيع أن يكون سيدا لموقفه كما يتصور ، واذا أراد أن يتجنب هذا المصير فعليه أن يستغل عقله فى استيعاب حركة المجتمع والعصر والايمان بالمستقبل بعيدا عن كل قيود الماضى ورواسبه :

قسمت : ماهو يا أسامة ياحبيبى لو فكرت فى المشكلة بنفس الطريقة اللى الدنيا بتتغير بها تحلها زى ما أنا حلتها ··

أسامة : حلتيها كده ببساطة ··

قسمت : طيب اسمع · أنت مع التغيير والا ضده ··

أسامة : أنهو تغيير ؟

قسمت : الغاء الباشوية ·· تحديد الملكية ·· كل كل الحاجات دى ·

أسامة : طبعا معاه · أنا مع العدل والمنطق ·· منطق وعدل أنا معاه ·

قسمت : يبقى خلاص لازم تكون برضه مع تحرير المرأة ·· خروجها من غير حجاب حقها فى العمل ··

أسامة : لا · لا حيلك حيلك ده شىء وده شى تانى ··

قسمت : ازاى بقى ؟

أسامة : الغاء الباشوية ·· تحديد الملكية ·· الحاجات دى مادية وملموسة نشوفها بعينينا بنعوزها بنعملها بايدنا وبنحققها · لكن المرأة وحريتها وشغلها والكلام ده كله ·· أقول لك ايه بس ·· حاجات معنوية بتاعة الشعور والتقاليد و ··

قسمت : (مقاطعة) لكن كل ده مرتبط ببعضه ·

أسامة : مرتبط عندك أنت ·· فى مخك ·· لكن عندى أنا لا ··

ونظرا لتردد أسامة بين التمسك بأهداب القديم والتطلع الى آفاق الجديد فهو يؤمن بالجانب المادى من التطور فقط لأن من شأنه رفع مستوى معيشته ولكنه لا يقتنع بالجانب الروحى له لأن الرواسب الاجتماعية أجبرته على أن يجبر زوجته حتى تلزم عقر دارها وأن تترك عملها كمحامية لأنه سمع ما يكفيه من « القيل والقال » ·· وهو لا يدرى أنه بهذا يقتل فيها الحركة والحياة والحيوية ومشاركته هموم الدنيا وبالتالى لن يجد صدى لحياته فى حياة زوجته ·· أقرب الناس اليه ·· أو كما تقول هى بنفسها « ما هو كمان لما أشتغل يا أسامة أفهم الحياة أحسن وأتخلص من رواسب الحريم واهتمامات الشلت والثرثرة بين أربع جدران فأقدر أسعدك أكتر ·· أسعدك بنفس غنية مفتوحة ، مش نفس فقيرة مقفولة · كل همها أنها تلبس أشيك من فلانة وتتسيغ أكتر من علانة ·· وتلت وتعجن فى اللى جابه جوز الجارة امبارح والنهاردة أو حتى تقرأ كتب وكتب لكن دون حركة » ·

بهذا الأسلوب يقدم لنا لطفى الخولى سنة التطور على مستويين : مستو خاص مرتبط بالحياة العائلية لقسمت وزوجها أسامة وكل المشكلات التى تنبع من هذا الارتباط ·· ومستو عام مرتبط بالحياة العامة وقوانين الوجود نفسها ، والصراع الذى ينشأ بين مؤيدى التطور ومعارضيه · وقد يقول البعض ان لطفى الخولى يؤمن ايمانا راسخا بسنة التطور وأنه لا يوجد ما يمنعها من تنفيذ ارادتها فى التغيير والتجديد ·· وهذا يجعل اهتمامه بأمثال الأستاذ أسامة بغير ذى دلالة ، لأنه لا أسامة ولا غيره بقادر على الوقوف فى وجه التطور ·· ولكننا نقول ان نظرة الفنان غالبا ما تكون أكثر رحابة من نظرة المفكر الذى يعتنق نظرية بعينها ·· والذين يقولون مثل هذا الكلام يفترضون فى لطفى الخولى أن يكون مفكرا قبل أن يكون فنانا ·· وطالما أنه تعرض لفكرة التطور من خلال القالب المسرحى فانه يتحتم عليه أن ينظر الى أنصار التطور ومعارضيه بنظرة شـــاملة وموضوعية حتى يبدو الصراع الدرامى متوازنا ومنطقيا ومعقولا ·· أما المفكر فانه يقتنع بفكرة معينة يركز عليها بأسلوب تحليلى تقريرى خال من التجسيد والصراع ، لأن نظرته الى الفكرة نظرة وحيدة الجانب تنهض على التسلسل المنطقى لها ·· وهو التســـلسل الذى يدحض كل اتجاه معارض له ·· أما الفن فقادر على صـــهر كل المتناقضات فى بوتقته والخروج منها بكل فنى متكامل ذى شكل متناغم ··

والمفكر لا يبحث مع الآخرين الا عن مواطن القوة فى العقل البشرى أما الفنان فيهتم بمكامن الضعف قدر اهتمامه بمواطن القوة ، لأن الانسان أمام الفن عبارة عن وحدة متكاملة بكل قوته وضعفه وبكل عظمته وتفاهته ·· ولذلك لا نجد من لطفى الخولى انحيازا الى جانب قسمت ضد زوجها أسامة بسبب ايمانها المطلق بالتطور ولكنه ترك الصراع الدرامى يتفاعل فى موضوعية تامة حتى نؤمن ــ نحن الجمهور ــ فنيا بسنة التطور · والايمان القائم على الاقناع الفنى أقوى بكثير من ذلك الذى يقوم على

الاقناع الخطابى ، لأنه لو تدخل الكاتب شخصيا فى العمل الفنى ليجعلنا نؤمن بالتطور عن طريق الخطابة والوعظ والارشاد والتوجيه ، لكان هذا ايحاء غير مباشر بضعف الفكرة وتهافتها وعدم مقدرتها على الصمود لاختبار الدراما . والدليل على ذلك أن الكاتب تدخل شخصيا لاسعافها ومساندتها حتى تستمر الى نهاية المسرحية .. ولكننا نجد الصراع الدرامى فى مسرحية « الأرانب » يرتبط ارتباطا عضويا بالصراع بين القديم والجديد .. بين الماضى والحاضر .. بين الحاضر والمستقبل .. بين أسامة وقسمت :

قسمت : أنا فاهمة المجتمع زيك تمام .. لكن الفرق بينى وبينك انى عايزه أغيره .

أسامة : تغيريه . بلاش وحياتك الكلمات اليونيسية الرنانة دى .. عيبك الكبير انك متفائلة أكتر من اللازم دايما ..

قسمت : ده مش تفاؤل .. ده ضرورة .. ثم تعالى هنا .. انهو مجتمع ده اللى بتتكلم عنه .. مجتمع محروس وأشكاله اللى فاهم أن الرجولة هى سجن مراته فى البيت .. ويمشى هو على حل شعره ، يبدد وقته ويسمم حياة الناس بأفكاره المريضة وهو بيبرم شنباته .. يا أسامة فتح عينك على المجتمع التانى .. المجتمع الجديد النور ..

ولا يقتصر التطور على رقعة واحدة من النسيج الدرامى بل ينتشر ويمتد ليشمل كل خلاياه . فنجد التطور يكمن خلف الصراع بين أمانى وأبيها الشيخ معروف الذى يجسد لطفى الخولى فى شخصيته الفكر الرجعى والمتخلف والمتطلع الى المكاسب البورجوازية الصغيرة .. ولذلك فهو يؤيد زواج ابنته « أمانى » من عليوه « الأعور » ابن الجزار الجاهل الأمى ، لانه يعتقد أن الضمان المادى هو الأساس الوحيد الذى يمكن ارساء دعائم بيت الزوجية عليه .. أما ابنته أمانى فهى تمثل قمة من قمم التطور لأن الرغبة فى الوصول الى أعلى درجات الدراسة والثقافة تتملك عليها كل وجدانها .. بدليل أنها كانت أولى امتحان الثانوية العامة مما أهلها للحصول على منحة لدراسة الذرة بالخارج .. ومن الواضح أن الصراع بين الابنة أمانى وأبيها الشيخ معروف مرتبط ارتباطا عضويا بالصراع بين قسمت وزوجها أسامة .. ونتج عن هذا الارتباط العضوى دفعة جديدة للحدث الدرامى الأساسى وتأكيد أقوى لمطالب قسمت فى المساواة .. وخاصة أن جيل المرأة الذى أتى بعد قسمت والمتمثل فى أمانى يتطلع الى السفر والحصول على أعلى الدرجات العلمية ..

وتقوم آراء الدكتور يونس بدور الخلفية الدرامية المتفاعلة مع الأحداث التى نشاهدها على المسرح .. فهو يعتقد أن التطور العلمى يثبت أن الخلاف بين الجنسين مجرد خلاف كيميائى ، لأن كل رجل توجد لديه

بعض خصائص الأنثى ، ولذا يشير الى نعومة يد أسامة وتكوينه المماثل لتكوين الأنثى ·· ثم يشير الى علامات الذكورة فى بعض أجزاء من تكوين قسمت وذلك تمهيدا لحقنهما بمصل اليونسزم الذى يحيل قسمت الى رجل وأسامة الى أنثى ·· وهنا يستغل لطفى الخولى عنصر الفانتازيا فى تفسير الواقع ، ولكنها ليست فانتازيا غارقة فى الخيال البعيد ، لأن فكرة التطور الممتدة على طول نسيج المسرحية تؤكد أن العلم فى مقدوره أن يعمل أى شىء فى المستقبل قد يبدو مستحيلا فى الوقت الحالى ·· أو كما يقول الدكتور يونس فى مشهد الافتتاح : « العلم يا اخوانى قوة عظيمة لا تهزم أبدا ·· عمره ما رفع أو حايرفع الراية البيضة قدام أى مشكلة أو مستحيل فى الدنيا ، وزى ما ارتفع العلم الى فضاء الكون ·· غاص العلم على يدى فى أعماق الانسان واكتشف سر العجيبة البشرية ·· » وفى مكان آخر من المشهد يؤكد للجمهور أن : « حكاية الليلة قد تبدو غريبة شوية · تمام زى ما كانت حكاية طيران انسان ودورانه حول الأرض غريبة من ثلاث أربع سنين ·· لكن العلم حققها · زى ماهو بيحاول النهاردة أنه يحقق استبدال قلب انسان عجوز بقلب شاب ·· هى صحيح ولا الخيال ·· لكنها مع ذلك حصلت ·· » ويواجه الدكتور يونس أسامة بحقيقة نفسه التى تعودت على الهروب من كل حقائق الحياة :

أسامة : اسمع يا دكتور ·· وحياتك ما تدخلش العلم وخيالاته فى الزواج ·· خليه مطرحه فى الكتب والمعمل وطبقه زى ما أنت عاوز على الأرانب بتاعتك وكفاية ··

الدكتور يونس : برضه كلامك ده غلط ·· أولا العلم عمره ماكان خيال ·· بالعكس هو الحقيقة الوحيدة فى الدنيا ·· حتى ولو بانت لك أغرب من الخيال ··

ثانيا لما بنطبق العلم على أرانب المعمل فهذا مقدمة علشان نطبقه فى أمان بعد كده على أرانب الحياة ·

أسامة : أرانب الحياة ؟ ··

الدكتور يونس : الناس اللى بطبيعتها تبقى خايفة فى العادة من كل جديد وكل كشف للأسرار :

وفى الفصل الثالث عندما يتحول أسامة الى أنثى ويواجه الحياة المرة الراكدة التى حكم بها المجتمع على المرأة ، نجده يشكو حاله الذليل الى الدكتور يونس ·· أى أن أفكاره التقليدية مازالت ملازمة له حتى بعد تحوله الى أنثى ، لأن الرجعية والتقدمية لا ترتبطـــان بالجنس ولكنهما ترتبطان بمنهج التفكير والثقافة ·· والقضية كما يقول الدكتور يونس « أن تكون انسان أو لا تكون » :

أسامة : (منهارا) أنا ·· أنا بقيت أرنب على ايديك يا دكتور ·· البركة فى اليونسزم بتاعك ·· خللى قسمت قيدت حريتى وحرمتنى من مكانتى وبدلتى وشغلى ··

الدكتور يونس : يا أسامة مش قسمت هى اللى قيدتك ·· أنت اللى قيدت نفســـك بايديك وأفكارك الكهنة المزروعة فى مخك ·· عايز الحرية تحرك وثور ·· عايز المكانة الاجتماعية اشتغل واعرق ··

فى نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث والأخير تسود سنة التطور على ماعداها من محاولات الرجعية والتخلف بحيث نلاحظ فى المشهد الثانى من نفس الفصـــل اختفاء الأثاث القديم الطراز وحلول أثاث من الطراز الحديث « وهو الأمر الذى يكسب الغرفة وحدة فنية متناسقة » على حد قول لطفى الخولى فى توجيهاته للاخراج ·· أى أن الصراع بين القديم والجديد لابد وأن ينتهى الى نوع من الوحدة المتناسقة ·· وهذه الوحدة ليست على حساب الجديد ولكنها تنبع من اندثار القديم ·· ويتحول الحوار التقليدى من مناقشة حرية المرأة الى التحدث عن الصواريخ التى مازالت فى طريقها الى القمر ·· وقبل لحظات اسدال ستار الختام تدخل أمانى مندفعة ومهللة فرحة معلنة وصول الصاروخ الى القمر حاملا على متنه رواد الفضاء الذين قادوه ·· وعندما يسألها :

أسامة : « الأمريكان والا الروس ؟ » يجيبه الدكتور يونس بقوله : « مش مهم · الانسان هو اللى وصل » ·

الحاجة بهية : وصل فين ما تفهمونى ؟

الشيخ معروف : (بوجوم) وصل القمر ·

الدكتور يونس : أيوه وصل ياشيخ معروف ·· (يخطف الورقة من يد الحاجة بهية ويقدمها الشيخ معروف) امضى ·· على ورقة أمانى خليها هى توصل كمان ·· امضى ·· امضى ··

مدير المسرح : امضى اعمل معروف وخلصنا ··

(الشيخ معروف يذعن لأمر الدكتور يونس ويوقع على الورقة وينهار جالسا على مقعد)

الشيخ معروف : حلم والا علم ·· الدنيا جرى لها ايه ·· عصر ايه دى اللى احنا عايشين فيه ؟

الدكتور يونس : (وهو يضرب مدير المسرح الذاهل على ظهره) عصـــر تحقيق الأفكار العظيمة ··

ويسدل ستار الختام بعد أن أكدت سنة التطور وجودها فى كل خلايا النسيج الدرامى وظلت تتصاعد بالأحداث وتضغط على المواقف حتى وصلت بها الى لحظة الانتصار الحتمية التى أرهصت بها التحولات الاجتماعية التى سارت مواكبة لأحداث المسرحية ٠

من هذا الفصل يتضح لنا الدور الفعال الذى لعبته سنة التطور فى بلورة مضامين لطفى الخولى وتشكيل مسرحياته وتأكيد منهجه الاشتراكى الذى عالجناه فى الفصل الأول من هذه الدراسة ٠٠ ولم يحاول لطفى الخولى ابراز سنة التطور كفكرة فلسفية مجردة بل مزجها بالشكل الدرامى وربطها عضويا به بحيث استحال فصلها عنه ٠٠ وعلى الرغم من اننا نجد أصداء لنظريات التطور الخلاق عند برجســون ولامارك وداروين وشوبنهار وغيرهم من الفلاسفة وعلماء الأحياء ٠٠ فان هذه الأصداء قد انصهرت فى بوتقة الدراما وأصبحت جزءا من نسيجها الحى ٠٠ وكان نتيجة هذا الانصهار أن أخذ الحدث الدرامى دفعات متتالية من التطور والتقدم الى نهايته المتمشية مع تفاعلات الشكل المتطور وتحولات المجتمع المعاصر ٠٠

خاتمـــة

أكدت هذه الدراسة الخطوط الثلاثة العريضة التى تميز مسرح لطفى الخولى والتى تمثلت فى المضمون الاشتراكى وروح الكاريكاتير وسنة التطور ·· واتضحت العلاقة الوثيقة بين الاشتراكية والتطور واستغلال لطفى الخولى لروح الكاريكاتير فى السخرية من هؤلاء الذين يقفون فى وجه التقدم والتطور ·· ورغم أن لطفى الخولى لم يكتب سوى ثلاث مسرحيات ، فانه ترك بصماته على الحركة المسرحية المعاصرة مما كان السبب الرئيسى فى كتابة هذه الدراسة ·· فالفن يقاس أساسا بالكيف وليس بالكم بدليل أن كتابا كثيرين كتبوا عشرات المسرحيات ولم يكن أهم أثر ما فى المسرح · والخصوبة الفكرية والنضج الفنى من العلامات المميزة لمسرح لطفى الخولى مما مكن هذه الدراسة من العثور على المادة اللازمة لها ··

واذا كان المسرح المصرى المعاصر فى أشد الحاجة الى الأقلام الجادة من أمثال لطفى الخولى لأنه مسرح وليد وناشىء ونخاف عليه من أن يجرفه طوفان المسارح التجارية فاننا مازلنا نعتبر هذه الدراسة دعوة مفتوحة له للعودة الى المسرح بعد أن استغرقت الصحافة السياسية كل وقته زهاء ربع قرن ويزيد ·· وقد يقول البعض ان هذا بمثابة اجبار أو اغراء له للعودة الى ميدان ربما يكون قد هجره لعدم اقتناعه الفكرى أو الفنى بفعاليته ·· ولكننا نرد على هذا بأن محاولاته الثلاث كانت ناجحة ومبشرة بمستقبل مسرحى عظيم مما يدل على أن المنهج الدرامى متأصل فى وجدانه ·· ولعل هذه الدراسة تثبت فى المدى القريب صدق حدسها بعودة لطفى الخولى الى المسرح الذى يلقى أضواء كاشفة على التحولات الاجتماعية المعاصرة بحيث ندرك نوعيتها ، ونتلمس طريقنا بينها لاستشراف آفاق المستقبل المرجو ··

محتويات الدراســـــة

رقم الايداع ٥٦٠٥/١٩٩٠

I.S.B.N. 977 — 01 — 2502 — 4 الترقيم الدولى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب